

L'INFLUENCE
DU
NATURALISME FRANÇAIS
SUR LES
ROMANCIERS ANGLAIS
DE 1885 A 1900

THÈSE POUR LE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS
Par William C. FRIERSON

MARCEL GIARD
LIBRAIRE-ÉDITEUR
16, RUE SOUFFLOT ET 12, RUE TOULLIER
PARIS (5^e)

—
1925



Digitized by the Internet Archive
in 2026

L'INFLUENCE
DU
NATURALISME FRANÇAIS
SUR LES
ROMANCIERS ANGLAIS
DE 1885 A 1900

L'INFLUENCE
DU
NATURALISME FRANÇAIS
SUR LES
ROMANCIERS ANGLAIS
DE 1885 A 1900

THÈSE POUR LE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS
Par William C. FRIERSON

MARCEL GIARD
LIBRAIRE-ÉDITEUR
16, RUE SOUFFLOT ET 12, RUE TOULLIER
PARIS (5^e)

1925

*La Faculté n'entend donner ni approbation,
ni improbation aux opinions émises dans les thèses ;
ces opinions doivent être considérées comme
propres à leurs auteurs.*



To Monsieur L. CAZAMIAN
and the spirit of tolerance and
fairness with which I associate
his name.

CHAPITRE PREMIER

Tendances du Roman Anglais

de 1860 à 1880

Depuis trente ans, les critiques anglais se montrent fort sévères pour les romans du milieu de la période victorienne (1850-1880). Aujourd'hui, Dickens est recommandé à la jeunesse ; il passe pour ne pas être apprécié des adultes à cause de ses fautes de goût, de sa sentimentalité et de sa compréhension limitée de la vie. George Eliot est devenue « un classique inoffensif » poursuivant un but moral. On a presque oublié Charles Reade après l'avoir taxé de « maître du pathos et du galimatias sentimental ». Des mots acerbes, des ripostes courroucées ont été échangés. Mais la querelle s'est éteinte : les maîtres populaires du roman du milieu de la période victorienne reposent en paix dans des éditions définitives, aux belles reliures, avec les oraisons funèbres de leurs préfaciers.

Afin de montrer, de manière précise, les tendances du roman anglais contre lesquelles la génération suivante s'insurgea, il convient d'exposer clairement quels étaient la technique, les idées et leur mise en œuvre, ainsi que l'idéal des auteurs de romans de 1860 à 1880.

Une première méthode se présente à l'esprit : examiner, dans leurs grandes lignes, les œuvres des plus importants

romanciers de cette époque. Mais cette entreprise soulève des difficultés sans nombre. Tout d'abord, les limites restreintes de ce chapitre n'autoriseraient qu'une analyse superficielle. Les tendances se confondraient sous la multiplicité des noms et des titres des ouvrages, et la répétition des généralités serait fastidieuse. De plus, pour éviter la controverse, il faudrait étudier surtout les romans des écrivains auxquels la critique contemporaine a décerné le premier rang, plutôt que ceux des auteurs qui, de leur temps, ont connu le plus de succès.

Une autre méthode, celle qui a été adoptée, étudie en détail l'esprit et la technique de certains écrivains représentatifs. Ce procédé permettra, nous l'espérons, de définir clairement et de fixer les tendances du roman de cette époque. Anthony Trollope, Charles Reade et George Eliot ont été choisis pour les besoins de cette enquête.

Il est à remarquer que ces auteurs ont été qualifiés de « réalistes ». La popularité de Dickens (mort en 1870) fut aussi grande à cette époque que de son vivant. Le réalisme romantique, sentimental et idéaliste de ses romans se retrouve dans les œuvres de ses successeurs. Le milieu local et domestique devint le domaine propre du romancier et l'alternance du rire et des larmes rencontra une grande faveur.

La plupart des romans réalistes écrits entre 1860 et 1880 sont ce que Charles Reade appelle des « romans prosaïques » (*matter-of-fact romances*). Dickens avait changé le goût populaire pour le jeu des soldats de plomb en celui pour les poupées de chiffons. Peu à peu, le public commença à manifester sa préférence pour les poupées

de carton représentant des messieurs bien habillés et des dames en crinoline. Mais la critique, si ce n'est celle de George Eliot, ne s'exerça guère contre les règles d'intérêt et d'intrigue établies de longue date.

George Saintsbury déclare qu' « il n'est probablement par exagéré de dire que... Anthony Trollope est à peu près le meilleur représentant du roman *moyen* du troisième quart du siècle » (1). Les livres de Trollope sont, comme le dit une fois Nathaniel Hawthorne, « tout aussi anglais qu'un *beefsteak* » (2). Il écrivit quarante-six romans, dont la plupart en trois volumes, plus quatre recueils de nouvelles, de 1847 à 1883. Sa popularité ne fit qu'augmenter, comme le prouve le fait que les éditeurs lui donnèrent beaucoup plus d'argent pour ses derniers ouvrages que pour ses premiers. Son succès financier mérite d'être relaté. Il raconte que ses livres lui rapportèrent, jusqu'en 1887, 68.939 livres, 17 shillings et 5 pence. Et cette somme ne comprend pas le produit de la vente de quatorze romans qui furent publiés par la suite. (3).

Trollope a été pour lui-même le meilleur interprète, sinon le meilleur critique. « Un roman, dit-il, doit être une peinture de la vie de tous les jours, vivifiée par l'humour et adoucie par l'émotion. Pour rendre cette peinture digne de retenir l'attention, la toile doit être abondamment peuplée de portraits véritables, non pas d'individus connus de

(1) *The English Novel*, p. 252.

(2) *The Autobiography of Anthony Trollope*, Harper and Brothers, New York, p. 132.

(3) *Id.*, p. 326.

l'auteur, mais de personnages créés, imprégnés de traits de caractère familiers. A mon avis, l'intrigue n'est que le véhicule de tout cela » (1).

Il avoue franchement le peu de soin qu'il apporte à échafauder l'intrigue. « Lorsque je me mets à ma table pour écrire un roman », nous dit-il, « je ne sais pas toujours, et ne m'en soucie guère, comment il finira » (2). Il ne cherche la trame de son roman ni dans la vie, ni dans les livres. Une seule fois, il s'adressa à une source autre que son propre cerveau pour trouver le thème de son histoire : ce fut lorsque son frère lui esquissa le sujet du *D^r Thorne* (3). On trouve dans ses confessions, un exemple du sans-gêne avec lequel Trollope construit son intrigue : « J'estime que dans l'ensemble, *The Last Chronicle of Barset* est le meilleur roman que j'aie écrit. Je n'ai jamais été complètement satisfait de la manière dont l'intrigue se déroulait. Il s'agissait de la perte d'un chèque, de l'accusation portée contre un clergyman de l'avoir volé, de l'ignorance absolue où se trouvait ce clergyman des voies par lesquelles le chèque lui était parvenu. Je ne puis pas me persuader que même un homme comme Mr. Crawley ait pu oublier comment il se trouvait en sa possession; de même, le généreux ami qui était désireux de subvenir à ses besoins, ne pouvait pas le faire en offrant le chèque d'une tierce personne. Je reconnais ces fautes et je confesse en même temps que je n'ai jamais pu combiner

(1) Id., p. 114-115.

(2) Id., p. 231.

(3) Id., p. 104.

avec plein succès les péripéties d'une intrigue qui doit être dénouée ». (1)

Mais plus extraordinaires encore sont la confession de l'auteur au sujet du but qu'il poursuit en écrivant des romans et les détails qu'il donne sur sa méthode de composition. Il cherchait avant tout à gagner de l'argent, quelle que fût la valeur de sa production ; quant à sa méthode, elle lui permettait d'écrire la plus grande quantité possible de romans. Très tôt dans sa carrière, et après la réception favorable de ses premiers ouvrages, il atteignit le point où le succès ou l'échec lui importait peu, car, dit-il. « si j'écrivais un roman, j'étais sûr de pouvoir le vendre ». Aussi décida-t-il de composer trois romans tous les deux ans. Ce n'était même pas là, à son avis, une entreprise ambitieuse et il se mit en devoir de tracer un plan pour écrire trois romans par an ! (2)

« Trois heures par jour, dit-il, produiront tout ce qu'un homme devrait écrire... J'avais, à cette époque (1867), pris l'habitude, et je l'ai gardée (1876), bien que ces derniers temps je sois devenu un peu plus indulgent pour moi-même — d'écrire avec ma montre devant moi et d'exiger de moi-même 250 mots tous les quarts d'heure. J'ai constaté que les 250 mots sortaient aussi régulièrement que ma montre marchait. Cette division du temps me permettait de produire par jour plus de dix pages d'un volume de roman ordinaire ; à ce train-là, j'aurais pu écrire par an trois romans de trois volumes chacun ».

1) Id., p. 247-248.

(2) Id., p. 245-247.

« Je n'ai jamais écrit trois romans par an; mais en suivant la méthode exposée plus haut, j'ai écrit plus de la valeur de trois romans; en l'observant pendant plusieurs années, j'ai pu avoir toujours à ma disposition... il y a quelque temps de cela maintenant... un ou deux et même trois romans en manuscrit sur mon bureau. » (1)

On croyait que l'observation fournissait à Trollope ses personnages; mais il nous dit que son procédé était autre. Il rapporte qu'on le félicita souvent du portrait plein de vérité de l'archidiacre dans *The Warden*; mais il avoue n'avoir jamais même parlé à un archidiacre et il ajoute que cette création fut « le simple résultat d'un effort de conscience morale » (2).

Trollope ne voulait blesser aucun de ses lecteurs. Il ne voulait rien mettre dans ses romans qui pût gêner une jeune fille faisant la lecture à son père. Il n'était pas non plus hostile aux enseignements moraux par l'exemple. « Le romancier, s'il a une conscience, écrit-il, doit prêcher ses sermons dans le même but que le clergyman et doit avoir son propre système de morale » (3).

Telle est, dans ses grandes lignes, l'explication que Trollope donne de son œuvre. Nous l'avons reproduite en détail parce que son procédé est, à beaucoup d'égards, le type de celui employé par les romanciers anglais entre 1860 et 1880. Reade et George Eliot ont été tous deux des écrivains prolixes. Ils ont aussi décrit des scènes locales :

(1) Id., p. 245-247.

(2) Id., p. 84.

(3) Id., p. 200.

ils ont « domestiqué » le roman. Ils enseignèrent par l'exemple et ils prirent également soin de ne pas froisser les convenances sociales, les sentiments chrétiens et moraux de leurs lecteurs.

Le succès de Trollope tient probablement au fait que la catégorie de gens qui, à l'époque, lisait ses romans était surtout celle qu'il dépeignait — la population rurale cultivée et demi-cultivée qui s'intéressait particulièrement aux personnages qui lui ressemblaient. Toutefois, les insignifiants commérages de village, rapportés fidèlement, avec une entière sympathie et sans aucun esprit critique, n'auraient pas touché le public si l'auteur n'avait pas aussi révélé la retenue, la bonté, le courage silencieux et discret, le sens profond des convenances et, pour impossible que cela paraisse, jusqu'aux intrigues amoureuses des Tories de l'Angleterre victorienne, contents d'eux-mêmes, indifférents et pénétrés du respect qu'on se doit.

Les critiques que la postérité adresse à Trollope sont si évidentes qu'il semble inutile de les mentionner. Il est souvent terne et ennuyeux, les choses qui intéressent sa « haute classe de la société » sont désespérément banales, le degré de sympathie qu'il ressent pour ses personnages dépend de l'ancienneté de leur famille et de l'influence dont ils jouissent dans le pays.

Malgré les reproches que l'on peut adresser à Trollope, on ne peut s'empêcher d'admirer combien ses personnages sont adaptés au milieu qu'il décrit. Ils se distinguent nettement de ceux d'un auteur comme Reade en ce que ce sont des êtres normaux. On ne sera donc pas surpris que Trollope blâme les procédés employés par Charles Reade.

« Il n'y a pas, de nos jours, de romancier, écrit Trollope, qui m'ait tant intrigué par ses excentricités, ses impossibilités et ses capacités que Charles Reade... » (1). « Jamais, jusqu'ici, romancier n'avait uni si bon cœur à si mauvaise tête » (2).

La critique contemporaine a confirmé ce jugement de Trollope. Les quelque cinquante volumes de romans que Reade a écrits, sont, à l'exception de *The Cloister and the Hearth*, roman historique, complètement oubliés.

Reade fut la victime de la théorie qu'il professait sur l'art de composer les romans. Il croyait que le lecteur désirait être entretenu dans une émotion perpétuelle. Peut-être aurait-il eu plus de succès comme auteur de romans à l'ancienne mode. Mais le public manifestait une prédilection pour les scènes locales. En conséquence, Reade se mit à écrire des histoires qui se passaient en Angleterre et décida de les animer par des « situations dramatiques ». Afin de créer ces « situations dramatiques », il lui fallut faire naître des querelles entre ses personnages, et camper un monde magnifique de scélérats impénitents.

Reade n'avait pas la facilité de style que Trollope possédait. Le langage employé par ses personnages est le jargon ampoulé du théâtre qui infeste presque tous les romans du milieu de la période victorienne. De plus, il était incapable de proportionner, d'équilibrer convenablement ses romans. Son récit vagabonde, et il s'attache

(1) Id., p. 228.

(2) Id., p. 238.

souvent au sort de l'un de ses personnages secondaires au point de perdre complètement le sens des proportions. Sa popularité tient à une certaine vigueur et aussi au succès que le public dénué de sens critique réserve toujours aux aventures où le héros et le scélérat se disputent l'amour de la belle jeune fille.

Toutefois, il est intéressant de remarquer que Reade fut un précurseur de Zola en ce qu'il chercha à expliquer le mystère des foules ou des agrégats d'humanité. Des années avant que les Goncourt aient inventé l'expression « document humain », Reade avait compilé d'énormes volumes de coupures de journaux et de récits personnels qui servirent de base à ses descriptions de la vie dans les prisons et dans les asiles d'aliénés; il avait également noté toute une collection d'observations qu'il avait faites lui-même.

Pour préparer ses scènes de la vie des éleveurs de moutons, des chercheurs d'or et des pêcheurs, il lisait des livres de voyage et recueillait les récits de ceux qui étaient versés dans le détail de ces entreprises. Mais les enquêtes que fit Reade sur les prisons et les asiles d'aliénés ne semblent pas avoir été faites dans un esprit scientifique, car les rigueurs du régime de ces institutions ne lui inspirèrent que des histoires larmoyantes de cruauté surhumaine.

Reade n'a pas trouvé de défenseur dans la génération actuelle. Des situations dramatiques mal amenées, des intrigues qui se nouent et se dénouent automatiquement, qui reposent sur des coïncidences et des aventures extraordinaires sont pour nous une cause suffisante d'éloi-

gnement ; sa tendance à faire du sentiment et à idéaliser les vertus domestiques ne fait qu'accentuer cette aversion. Voici comme il décrit une de ses héroïnes : « La modestie, l'intelligence et surtout l'enthousiasme rayonnaient en elle, émanaient d'elle et faisaient d'elle la joie vive et ardente du foyer. En un mot, un vrai rayon de soleil » (1).

L'idéalisation sentimentale des vertus domestiques que l'on rencontre dans les romans de Reade et à un degré moindre dans ceux de Trollope, n'est toutefois pas une tournure d'esprit propre à certains écrivains. C'est une tendance caractéristique du milieu de l'ère victorienne.

Le troisième auteur représentatif de cette époque que nous nous proposons d'étudier ici et dans les ouvrages duquel on s'attendrait le moins à trouver trace de cette influence, George Eliot, fait preuve d'une certaine originalité en refusant d'exalter la virginité et l'innocence. Pourtant, elle n'en est pas moins idéaliste et ne se livre pas à une étude critique de ses semblables tant que leur conduite est déterminée par de « bons » sentiments.

Nous reportant à l'autobiographie de Trollope, nous notons qu'en 1876 il déclarait : « A l'heure actuelle, George Eliot est le premier des romanciers anglais » (2). Il ne semble pas douteux qu'elle fût très populaire à cette époque, car on nous dit ailleurs qu'elle a joui d'une grande vogue de 1870 à 1880 ; nous apprenons qu'il devint à la

(1) *It is Never too Late to Mend.*

(2) *The Autobiography of Anthony Trollope*, p. 220.

mode de la comparer à Goethe et à Shakespeare (1). Une preuve de l'estime dans laquelle on la tenait nous est fournie par un mot caractéristique de Herbert Spencer; alors qu'il faisait partie d'une commission de librairie pour l'achat de livres, il se déclara hostile à tout achat de romans « sauf, naturellement, ajouta-t-il, ceux de George Eliot ».

George Eliot fut d'abord le peintre des scènes villageoises et domestiques interprétées dans un esprit humanitaire. Ses procédés d'analyse ont été comparés à ceux de Balzac. Toutefois, elle diffère de l'écrivain français en ce qu'elle essaie d'illustrer par des études psychologiques l'axiome de morale qui lui est cher, à savoir que tout acte a ses conséquences éternelles : elles sont « bonnes » ou « mauvaises » selon la nature de l'acte. Elle peint la vie avec cette sincérité qu'elle admirait tellement dans les tableaux de l'école hollandaise. « Je découvre, écrit-elle dans *Adam Bede*, une source d'inépuisable intérêt dans les représentations fidèles d'une monotone existence domestique, qui a été le lot d'un bien plus grand nombre de mes semblables que d'une vie d'opulence ou d'indulgence abso-

(1) L'auteur du présent ouvrage se croit tenu de montrer que ces déclarations donnent une idée exagérée de la popularité de George Eliot pendant certaines années de la période victorienne. Le Catalogue de la Librairie prouve que, pendant les années où l'influence des naturalistes français commença à se faire sentir — c'est-à-dire pendant les années 1880-1890 — pas un seul de ses romans ne fut imprimé. La vente des ouvrages de George Eliot augmenta considérablement au cours des années 1890-1900, plus encore de 1901 à 1905 et bien davantage de 1906 à 1910. Son succès déclina quelque peu entre 1911 et 1915 et ce mouvement n'a fait que s'accroître. Il convient de mentionner ici que si l'on s'attache aux indications du Catalogue de la Librairie, pour déterminer quels étaient les romanciers en vogue à l'époque où l'influence française commença à s'exercer — c'est-à-dire entre 1880 et 1890 — l'esprit « mid-Victorian » semble être resté prédominant. Le public paraît avoir lu avec la plus grande ardeur les œuvres de Dickens, Thackeray, Scott, Bulwer-Lytton, Trollope, Reade, W.H.G. Kingston et Emma Marshall.

lue, de souffrances tragiques ou d'actions éclatantes » (1). La grande et large route de la vie l'attirait. Elle s'écrie, dans *Amos Barton* (2), « Au moins 80 % du nombre de nos adultes mâles britanniques qu'accuse le dernier recensement ne sont ni extraordinairement stupides, ni extraordinairement méchants, ni extraordinairement avisés; leurs yeux ne sont ni profonds et humides d'émotion, ni pétillants d'esprit contenu; ils ne l'ont probablement jamais échappé belle, ils n'ont pas couru d'aventures palpitantes; leurs cerveaux ne sont pas embrasés de génie et leurs passions ne se sont jamais manifestées à la manière d'un volcan... Pourtant, ces gens vulgaires — beaucoup d'entre eux — ont une conscience et ont éprouvé le besoin sublime de faire le bien quand il en coûte de le faire; ils ont leurs peines cachées et leurs joies sacrées; leurs cœurs ont peut-être bondi vers leur premier-né et ils ont pleuré le mort qui ne reviendra jamais ».

Mais l'interprétation sympathique de la vie qu'on trouve chez George Eliot n'était pas spéciale à ses ouvrages. C'était plutôt une tendance qui s'était manifestée dans le traitement réaliste des sujets depuis le temps de Fielding et que Dickens érigea en convention. Elle repose sur un « amour du prochain qui nous rend étonnamment bons. » « On ressentait une profonde et tendre sympathie, écrit un collaborateur de la *Quarterly Review* en 1890, pour toutes les malheureuses créatures abandonnées, pour les réprouvés, les faibles, les opprimés et les persé-

(1) T. I, Livre II. Chap. XVII.

(2) *Scenes of Clerical Life*, *Amos Barton*, chap. V.

cutés, les petits enfants, les chiens et même les corbeaux ».

Puisque la peinture de ton sympathique n'était pas particulière à Georges Eliot, la question se pose de savoir quelles étaient, dans ses romans, les tendances présentant un intérêt suffisant pour lui valoir la place qu'on lui octroyait aux côtés de Shakespeare et de Goethe.

On peut constater chez elle deux tendances principales qui méritent d'être signalées. Tout d'abord, un effort patient et continu pour tracer le développement psychologique de caractères réagissant les uns sur les autres, dans le but d'éliminer les intrigues « littéraires » et les personnages incomplètement dessinés. Ensuite, la préoccupation de mêler la philosophie à son récit dans quelques-uns de ses passages discursifs ; de cette manière, elle vulgarisait dans ses romans des idées qui étaient en train de devenir le fonds spirituel de gens intelligents. Il ne faut pas, toutefois, insister sur ce point, car ses œuvres témoignent, comme le montre Wilbur Cross, de manières de penser moins conformes aux enseignements de Comte qu'à ceux de Wordsworth et de Thomas à Kempis, qui tous deux enseignent la renonciation comme un commandement (1), alors qu'elle admet volontiers le transcendantalisme lorsqu'elle parle du moi intime et supérieur (2).

On ne s'explique pas pourquoi les romans de George Eliot ont pu obtenir une telle popularité. Peut-être bénéficièrent-ils de l'intérêt que l'on portait à la personnalité de l'auteur. Les prédications morales de celle qui, par

(1) Wilbur Cross, *The Development of the English Novel*, p. 251.

(2) Id., p. 251-252.

sa propre vie, avait justifié sa rupture avec l'orthodoxie devaient certainement exciter la curiosité des non-orthodoxes, tandis que ces mêmes prédications morales venant d'une ouaille échappée du troupeau étaient, sans doute, une source de grand réconfort pour les croyants.

Certes, ses romans sont des romans à thèse. Elle se propose de montrer qu'il y a une dignité et une sainteté dans la vie, que « ce que l'on sème on le récolte aussi », que « celui qui perd sa vie pour autrui la retrouvera », que « la coupe du devoir est pleine d'amertume, mais à l'intérieur du cristal se trouve un parfum qui fait paraître la vie d'ici-bas un amas d'impuretés » (1).

Elle montre franchement ses préférences et la sympathie qu'elle accorde sans distinction à tous les personnages bien intentionnés paraît fade aux raffinés. Cette sympathie se traduit par une peinture d'événements si banals que même Brunetière, après un compte rendu des œuvres d'Eliot, ne peut s'empêcher d'ajouter : « Les romanciers anglais sont bien intéressants à lire, mais quelquefois comme ils sont fatigants » (2).

Il n'est pas difficile de trouver des points faibles dans la technique de George Eliot. Elle est discursive, comme le sont Reade et Trollope, mais son œuvre provoque souvent davantage de confusion dans l'esprit du lecteur, parce qu'un grand nombre des individus dont elle a tracé le portrait dans ses premiers romans, ont une certaine ressemblance banale entre eux. De plus, la peinture sympathique qu'elle

(1) George Eliot, *Romola*.

(2) *Le Roman Naturaliste*. p. 312.

fait de la classe moyenne inférieure la conduit — selon l'expression d'Henry James — à des « interventions » fantastiques, grotesques, pittoresques et romantiques (1). Les conversations témoignent de la part de l'auteur d'une imagination débordante. Elles sont interminables et souvent sans intérêt, et si elle donnent un air de vérité rustique à la scène, elles sont souvent indiciblement ennuyeuses.

George Eliot et Reade se préoccupaient tous deux de perfectionner l'homme. Leur bon cœur et leurs sentiments humanitaires conduisirent George Eliot à prôner une vie de dévouement, et Reade à préconiser l'indulgence envers les malheureux. Leurs œuvres sont donc, en quelque sorte, imprégnées des tendances altruistes de l'ère victorienne. On ne voit pas, tout d'abord, le lien qui unit ces écrivains à Hardy et à Meredith, non plus que celui qui relie Hardy et Meredith à l'ère victorienne. Hardy et Meredith n'avaient certainement pas beaucoup de sympathie pour ce que ce dernier appelait « l'ère du satin » et « l'ère du satin » ne leur a pas témoigné beaucoup de sympathie non plus. Nous signalerons brièvement ici en quoi l'œuvre de Hardy et celle de Meredith se rattachent à celle des écrivains du milieu de la période victorienne. Ce n'est pas que leur œuvre soit représentative de cette époque, mais il y a en Angleterre, croyons-nous, une tendance à considérer que, dans l'évolution du roman, qui s'est produite aux alentours de 1890, ces deux écrivains ont joué un rôle important. Il convient donc de ne pas passer leur œuvre sous silence. Nous étudie-

(1) *Letters of Henry James*. Chas. Scribner and Sons, New-York, p. 40.

rons dans un chapitre ultérieur l'influence probable de ces écrivains sur le roman de la dernière décade du siècle. Nous nous contenterons, pour le moment : 1° de faire certaines remarques sur la technique de Hardy (qui montreront qu'il est plus près des romanciers anglais et qu'il diffère plus des réalistes du Continent qu'on ne le croit généralement); 2° de montrer le lien qui unit Meredith au roman anglais et son peu de popularité pendant la période dont nous nous occupons dans le présent chapitre.

Il n'est pas douteux que la popularité de George Eliot auprès de l'élite du pays, dans les années qui vont de 1870 à 1880, n'ait poussé Hardy à reprendre ses procédés. Il définit *Under the Greenwood Tree* « une peinture rurale de l'Ecole hollandaise », et il « investit l'âme humaine de dignité » tout comme George Eliot. Mais si la manière de traiter le sujet présente une certaine analogie, l'esprit des deux écrivains est totalement différent. Les romans de George Eliot semblent écrits par quelqu'un qui croit à la sainteté et au caractère raisonnable de la vie; ceux de Hardy mettent en scène des hommes et des femmes sans défense poursuivis par un sort malin. « Justice était faite », remarque Hardy dans un passage caractéristique sur la mort d'une de ses héroïnes, « et le Président des Immortels (pour parler comme Eschyle), avait fini de se jouer de Tess ».

Le pessimisme de Hardy et sa conception de la fragilité de la nature humaine rattachent son œuvre au roman de ses contemporains du continent, ainsi qu'au roman anglais d'après 1890. Toutefois, sa construction de l'intrigue le rapproche, dans une certaine mesure, de ceux

des romanciers du XIX^e siècle dont les livres abondent en coïncidences et en aventures extraordinaires. « M. Hardy aime, en matière d'intrigue, le fantastique, le surprenant, quelque chose qui frappe l'imagination », dit Joseph Warren Beach dans l'étude attentive qu'il a consacrée à cet auteur. « Il se complaît à parcourir ce terrain neutre où l'ironie et la poésie se donnent la main... où les péripéties de la vie humaine forment des combinaisons bizarres et qui irritent la pensée. Ses sujets sont souvent originaux jusqu'à l'invraisemblance. Pourtant, il ne dédaigne pas les motifs usés et rebattus — les formules populaires qui, de temps immémorial, ont piqué la curiosité et fixé l'imagination du lecteur. Le mariage secret; le petit noble de campagne (*squire of low degree*), encouragé par l'héroïne mais non par ses parents; le méchant fils illégitime; la femme au secret fatal; le retour de l'amoureux absent, ou du parent que l'on croyait mort, qui vient troubler la joie des vivants — tout ceci apparaît plus d'une fois, la plupart trois ou quatre fois, dans les romans de Hardy » (1).

Nous ne discuterons pas ici la valeur poétique et artistique des œuvres de Hardy. Le fait que nous voulons mettre en relief, c'est que l'intrigue de Hardy a tous les caractères de l'ancienne école. Il se distingue des écrivains qui l'ont précédé par son absence de sentimentalité, son ironie et sa tendance à montrer de bonnes intentions contrariées par la force hostile des circonstances.

(1) *The Technique of Thomas Hardy*. University of Chicago Press, p. 14 et 15 et les notes.

Il serait intéressant de faire ici une comparaison entre Hardy et Meredith, ou de rechercher les prédécesseurs et les successeurs en littérature de ce dernier. Mais des considérations de place et de proportions nous obligent à nous en tenir à de simples énumérations de faits. Les sympathies de Meredith, comme celles de Trollope, allaient à l'aristocratie de son pays; c'était un idéaliste et un romantique. On peut dire aussi (à la grande indignation de l'ombre de Meredith) que c'était un sentimental, si l'on appelle sentimentalité l'idéalisation d'un préjugé.

Meredith fut impopulaire jusque vers 1890 et fut obligé, nous dit-il, de travailler double en raison de l'indifférence du public (1). Il raconte que le succès de ses romans commença lorsqu'ils furent appréciés en Amérique (2) et ce n'est qu'en 1888 qu'il reçut de maisons d'éditions américaines ses premiers droits d'auteur importants (3).

OBSERVATIONS GENERALES

Nous avons essayé, dans les pages qui précèdent, de nous rendre compte de ce qu'a été, au milieu de la période victorienne, le roman populaire sous sa forme la meilleure. Il ne faut pas oublier que ni Trollope, ni George

(1) *Letters of George Meredith*, Vol. II, p. 311, 326 et 350.

(2) *Id.*, p. 633.

(3) *Id.*, p. 416. Toutefois R. Galland déclare que Meredith exagère son impopularité. Le premier succès de Meredith parmi le grand public, dit M. Galland, remonte à 1885, avec la publication de *Diana of the Crossways*. *George Meredith and British Criticism*, 1923, p. X.

Eliot n'ont mis en scène des scélérats conventionnels. Les critiques, en commentant leurs ouvrages, relèvent que leurs romans diffèrent, à cet égard, de la plupart de ceux des auteurs contemporains.

Les critiques que les écrivains anglais ont adressées au goût populaire du milieu de la période victorienne seront examinées dans un chapitre ultérieur qui s'occupera de la manière dont la littérature anglaise a réagi sous l'influence naturaliste. Toutefois, on peut formuler les observations générales suivantes sur les romans d'ordre moins relevé qui étaient lus par le grand public entre 1860 et 1880. En premier lieu, d'une manière générale, les auteurs adoptent des intrigues d'un caractère « littéraire » et conventionnel. Les mobiles qui déterminent les actes des personnages sont insuffisants et souvent irrationnels. Les gredins abondent. On sent la préoccupation perpétuelle du décorum et du point de vue moral — une morale, comme l'a dit Brunetière, « insupportablement prédicante, morale étroite et, s'il en fut, morale prudhommesque » (1). On rencontre partout l'insinuation constante de la sollicitude immanente du créateur pour la créature et de son intervention quand cela est nécessaire. A cette époque, la rougeur pudique de la jeune fille atteint l'apogée de la popularité et la virginité des hommes célibataires, quand ce n'était pas des gredins sans conscience, n'était pas mise en doute un instant. L'auteur ne s'efforçait guère d'atteindre à l'objectivité; l'hésitation n'est pas possible

(1) *Le Roman naturaliste*, p. 303.

sur les personnages qu'il a voulu rendre sympathiques aux lecteurs, et sur ceux qu'ils doivent condamner.

Pour résumer, on peut rappeler ce que M. Thomas Seccombe, écrivant sur le roman de ces dernières années, appelle « l'héritage du roman du milieu de la période victorienne ». Voici quel est cet héritage : « Thèse morale, intrigue principale, intrigue secondaire, personnages conventionnels, appareil descriptif, copieuse phraséologie, proportions herculéennes, et le reste des accessoires encombrants et grandioses de *Chuzzlewit*, *Pendennis* et *Middlemarch* » (1). M. Arnold Bennett a également donné son avis en termes généraux : « Le vice de tous les romans de la seconde moitié de la période victorienne, dit-il, est d'être incurablement laids et sentimentaux » (2).

Il est intéressant de connaître l'opinion d'un Français sur le roman anglais de cette époque. « J'ai lu près d'une cinquantaine de romans anglais dans ces dernières années, écrit Zola en 1881, cela est au-dessous de tout. Je parle de romans signés par des écrivains qui ont la vogue. Certainement, nos feuilletonnistes, dont nous faisons fi, ont plus d'imagination et de largeur. Dans les romans anglais, la même intrigue, une bigamie, ou bien un enfant perdu et retrouvé, ou encore les souffrances d'une institutrice, d'une créature sympathique quelconque, est le fond en quelque sorte hiératique dont pas un romancier ne s'écarte. Ce sont les contes du chanoine Schmidt, démesurément gros-

(1) George Gissing, *The House of Cobwebs*. Archibald Constable, London, 1906, Introductory Survey, p. VIII.

(2) *Books and Persons*, 1917, p. 249.

sis et destinés à être lus en famille. Quand un écrivain a le malheur de sortir du moule, on le conspue » (1).

LE « THREE-DECKER »

On ne sait pas bien au juste à quelle époque le roman en trois volumes atteignit à l'apogée de sa popularité. Nous pensons que ce doit être au cours de la période décrite dans le présent chapitre. Trollope, Reade, Meredith, George Eliot et Hardy en écrivirent. Le plan que Trollope s'était tracé reposait, on s'en souvient, sur un roman en trois volumes; pourtant, il ne se dissimulait pas les inconvénients que présentaient, pour certains lecteurs, des ouvrages de cette importance (2). Trollope fait remonter cette coutume au moins aussi haut que les derniers romans de Dickens, Thackeray et Mrs. Gaskell. C'est la maison d'édition Vizetelly et C^o qui s'attribue le mérite d'avoir, en 1880, porté le premier coup au roman en trois volumes en attendant qu'on l'achevât. Ce fut, en effet, cette année-là que, sur l'avis de M. George Moore, elle abandonna la tradition des trois volumes et publia des romans nouveaux en un seul volume (3). Toutefois, les ouvrages en trois volumes continuèrent à paraître pendant la dernière décade

(1) *Le Naturalisme au théâtre*, 1881, p. 69.

(2) « Les critiques se sont souvent plaints de la longueur habituelle des romans en trois volumes qu'il leur faut parcourir ; mais peu de romans à grand succès, en Angleterre, ont moins de pages ». *Autobiography of Anthony Trollope*, écrite en 1876, p. 213.

(3) Ernest Vizetelly, *Emile Zola, Novelist and Reformer*, p. 249-250.

du siècle; neuf sur treize des romans de M. Hardy écrits avant 1892 et dix sur les treize que Gissing publia avant 1894 étaient de cette importance.

On peut considérer que l'année 1894 vit la ruine du roman en trois volumes. Le *Sketch* du 1^{er} Août 1894 rapporte que « la bataille pour et contre le roman en trois volumes fait toujours rage », mais sa mort n'est que retardée par l'insistance des libraires qui demandent un an de grâce afin d'éviter des pertes à eux-mêmes et aux éditeurs. Un coup terrible fut porté cette même année, déclare le *Sketch* du 8 Août, par la Commission de la Société des Auteurs qui décida de mettre fin au roman en trois volumes (1).

Georges Moore proteste contre le système des trois volumes du fait qu'il mettait le roman anglais à la merci des bibliothèques de prêt. Le prix des romans en trois volumes était presque prohibitif pour les lecteurs et il fallait être abonné à un cabinet de lecture si l'on voulait être au courant des nouveautés (2). De plus, on allait au devant du danger qui, dans ce système des trois volumes, menaçait si visiblement l'excellence du roman, quand l'auteur, sans attendre que l'encre du manuscrit de chaque volume fût sèche, l'expédiait en toute hâte à l'imprimeur et s'interdisait ainsi toute possibilité de revision. « Le paysan conduisant ses pourceaux au marché, comme le dit Troi-

(1) Nous avons présenté cette explication parce que Saintsbury déclare « A quel moment le fameux « three-decker » fut-il consacré roman vaisseau-de-haut-bord ? Je n'ai pu le déterminer de façon satisfaisante ». *The English Novel*, p. 263.

(2) George Saintsbury, *The English Novel*, p. 265.

lope en termes comiques, ne peut pas toujours leur faire suivre le chemin prévu. Quand, en fin d'histoire, on ne peut plus attribuer à une jeune fille une conduite absolument parfaite, il faudrait pouvoir estomper la brillante description d'angélique pureté par laquelle vous avez commencé son portrait. Or, c'est impossible, dit-il, quand on adopté la publication par morceaux » (1).

La discussion à laquelle nous venons de nous livrer au sujet du roman en trois volumes a pour but d'expliquer la nature volumineuse des romans écrits pendant cette période, ainsi que leur construction défectueuse. L'amusante satire de Rudyard Kipling « The Three-Decker », publiée en 1896 avec, comme sous-titre, « Le trois volumes a vécu », donne une idée de ce qu'on y trouvait ordinairement :

Fair held our breeze behind us — 'twas warm with lovers' prayers :
We'd stolen wills for ballast and a crew of missing heirs ;
They shipped as Able Bastards till the Wicked Nurse confessed,
And they worked the old three-decker to the Islands of the Blest.

We asked no social questions — we pumped no hidden shame —
We never talked obstetrics when the little stranger came ;
We left the Lord in Heaven, we left the fiends in Hell.
We weren't exactly Yussufs, but — Zuleika didn't tell !

No moral doubt assailed us, so when the port we neared,
The villain got his flogging at the gangway, and we cheered,
'Twas fiddles on the foc'sle — 'twas garlands on the mast,
For everyone got married, and I went ashore at last. (1)

(1) *Autobiography of Anthony Trollope*, p. 126.

(1) *The Seven Seas*.

CHAPITRE II

Le Naturalisme en France

Tandis que les « mid-victorians » cultivaient une forme de réalisme qui empruntait à la vie des sujets, mais non pas une méthode, il s'était formé, en France, une école de réalistes plus scrupuleuse. La tendance, en France, était en faveur d'une représentation de la vie ayant pour base une étude de la conduite de l'homme, et les esprits directeurs du mouvement cherchèrent à introduire dans leurs récits des faits appuyés sur une documentation sérieuse et sur l'observation personnelle.

Nous n'étudierons pas ici l'origine de ce qu'on a appelé le roman naturaliste. La question a été traitée en détail par les critiques français, qui ont relevé ce qu'ont réalisé dans ce sens, progressivement, Balzac, Stendhal, Champfleury, Flaubert, les Goncourt et Zola (1). Toutefois, il convient d'examiner la controverse très vive qui s'est engagée parmi les littérateurs français sur le point de savoir

(1) Zola, *Les Romanciers naturalistes* (1881) ; Deprez, *L'Evolution naturaliste* (1884) ; David-Sauvageot, *Le Réalisme et le Naturalisme* (1889) ; Morillot, *Le Roman en France* (1892) ; Bouvier, *La Bataille réaliste* (1914) ; Retinger, *L'Histoire de la Littérature française du romantisme à nos jours* (1911) ; P. Martino, *Le naturalisme français* (1923). Voyez aussi Henry James, *French Poets and Novelists* (1878) ; George Saintsbury, *Later Nineteenth Century* (1908) et *The French Novel*, vol. II (1917).

ce qu'on entend ou ce qu'on devrait entendre par naturalisme, afin de déterminer jusqu'à quel point on peut employer ce terme comme étiquette littéraire. Ce n'est pas sans hésitation qu'un étranger entreprend cette tâche, étant donné que les œuvres critiques de la plus grande autorité en matière de naturalisme, Zola, ont été très discutées. En effet, la conception que Zola se fait du naturalisme comme tendance littéraire, n'a pas été approuvée par la critique professionnelle, qui exige une définition et une classification plus rigides, quoique parmi les critiques, il n'y en ait pas deux qui soient absolument du même avis.

Zola étudie, dans les *Romanciers naturalistes*, Balzac, Stendhal, Flaubert, les Goncourt et Daudet. Balzac est « le père », ainsi que le fondateur de notre roman naturaliste » (1). Le service rendu par Stendhal a été d'éliminer la fantaisie et d'instaurer le procédé de l'analyse objective (2). Flaubert a défini le type du roman naturaliste, et « porté la hache et la lumière dans la forêt parfois inextricable de Balzac » (3). Les Goncourt, dans *Germinie Lacerteux*, ont affirmé le droit d'un auteur de traiter tous les aspects de la vie, même les plus déplaisants, s'il le fait avec fraîcheur et exactitude (4). « Avec *Madame Gervaisais*, le cadre du roman se simplifie encore »; nul besoin de transformer ou de remanier le sujet. « il suffit d'un fait, d'un personnage qu'on dissèque, en qui s'incarne un coin de

(1) P. 11 (de la préface) et p. 45.

(2) P. 85, 88, 123.

(3) P. 126.

(4) P. 245.

l'humanité souffrante, et dont l'analyse apporte une nouvelle somme de vérité » (1).

On pourrait ajouter que si l'on détermine la nature du roman naturaliste d'après les conditions élastiques requises pour un roman expérimental, certains ouvrages d'Henry James et de Paul Bourget peuvent entrer dans la catégorie des romans naturalistes.

Mais pour voir que les critiques sont peu d'accord sur l'interprétation du terme « naturalisme », on n'a qu'à se reporter à l'étude philosophique de David-Sauvageot. Cet auteur voudrait même exclure le nom de Zola de la liste des naturalistes ! « Il y a deux sortes de réalisme, dit-il, le « réalisme didactique » et le « réalisme indifférent ». On trouve le « réalisme didactique » dans les œuvres de George Eliot, de Tolstoï, de Dostoïewski, d'une part, de Proudhon et de Zola, de l'autre. Le « réalisme indifférent » est celui de Flaubert et de son école. C'est à ce « réalisme indifférent » qu'on aurait dû réserver le nom de « naturalisme ». Ces deux écoles de réalistes, poursuit-il, « ont comme devise, l'un l'art pour l'art, l'autre l'art pour l'enseignement ». (2)

J. H. Retinger estime qu'on devrait limiter l'emploi de ce terme, mais il ne l'appliquerait ni à Flaubert, ni aux Goncourt. « Il faut remarquer, écrit-il, que le terme *naturalisme* ne peut pas désigner dans son ensemble toute une période de la littérature française, non plus que le *classicisme*, ou le *romantisme*, ou même le *symbolisme*... Non,

(1) P. 248.

(2) *Le Réalisme et le Naturalisme*, p. 12.

le mot, vague du reste — comme tous les termes littéraires — dans le sens que lui donnait Zola, ne désigne que son œuvre à lui, et tout au plus encore le petit groupe qui l'entourait : H. Céard, Paul Alexis, Léon Hennique, J. K. Huysmans dans ses premières œuvres, et un peu, fort peu, Guy de Maupassant. » (1)

Dans un ouvrage récent, P. Martino se rallie aux conclusions de Retinger; pour lui, les naturalistes sont uniquement les disciples de Zola : Maupassant, Hennique, Céard, Huysmans, Paul Alexis et Ed. Rod (2).

L'avis de Gustave Lanson n'est pas celui-là. Il parle de « l'école naturaliste » dont le chef est Zola et à laquelle appartiennent les Goncourt, Daudet et Maupassant (3). De plus, Lanson déclare que Flaubert a créé le type du roman naturaliste (4); loin d'admettre avec Retinger, que Maupassant est « un peu, fort peu » naturaliste, il estime que c'est chez lui (Maupassant), après Flaubert, qu'il faut chercher la plus pure expression du naturalisme » (5). Et enfin, René Lalou comprend, parmi les naturalistes, les Goncourt, Daudet, Zola et Maupassant, mais il en exclut Flaubert. (6)

Après avoir résumé l'avis des critiques, nous nous permettrons de faire un exposé personnel du mouvement naturaliste. Avant de commencer, il convient d'indiquer que deux romans seulement de Huysmans ont été traduits

(1) Histoire de la Littérature française, du romantisme à nos jours, p. 76-77.

(2) *Le Roman naturaliste*, p. 52.

(3) Histoire illustrée de la littérature française (1923), vol. II, p. 360-366.

(4) Id., p. 366.

(5) Id., p. 364.

(6) Histoire de la Littérature française contemporaine (1922), p. 48-73.

en anglais : *En route* et *La Cathédrale*, un seul d'Edouard Rod, et aucun de Céard, d'Hennique ou de Paul Alexis. C'est pourquoi cette étude se limite aux principales figures du mouvement. On estimera peut-être que les théories de Zola ont influencé le point de vue adopté dans les pages qui vont suivre, mais en Angleterre et en Amérique, Zola sera considéré longtemps encore comme la seule autorité en matière de naturalisme. Ses romans, ses ouvrages de critique et les principes qu'il a formulés au sujet du roman expérimental, ont établi, continuera-t-on à croire, la vraie définition du naturalisme. Dans les mêmes pays, les critiques considèrent le naturalisme comme une tendance de plus en plus grande à introduire des faits dans la fiction et ils voient dans l'œuvre de Balzac le point de départ de cette tendance qui trouva son plein épanouissement dans les romans de Zola et de Maupassant.

Le naturalisme naquit de l'influence de Balzac et des théories psychologiques de Taine. Mais Balzac n'est pas un naturaliste. Comme celles des naturalistes, ses œuvres se distinguent par la précision de la documentation lorsqu'il présente des faits, et ses scènes regorgent de détails destinés à rendre les situations vraisemblables. De même, ses personnages ne sont jamais dégagés de l'influence du milieu. En outre, Balzac, comme les naturalistes, était en philosophie un matérialiste. Il estimait que la conduite de l'homme s'explique par une étude de l'hérédité, du tempérament, du milieu. La morale est une convention, « la volonté humaine, une pile voltaïque; Dieu, un fluide lumineux ». Mais son œuvre, différente en cela de celle de certains de ses disciples, est moins l'étude de quelques phases

significatives de la vie que celle de la nature particulière d'une passion. Son héros est généralement une espèce de monomane, dont il scrute les actes dictés par une passion violente ou par les caprices d'une obsession. C'est un romantique qui se livre à une étude naturaliste d'esprits enfiévrés et déséquilibrés. Les romans de Balzac reposent sur des conceptions, plutôt que sur l'observation. La vie lui fournit des idées, des points de départ, un cadre. C'est une nature tropicale dans laquelle il va à l'aventure, cueillant des fleurs et des plantes étranges, aux vives couleurs, qu'il arrange suivant sa propre inspiration, en un jardin bien ordonné; parfois, le désordre de la nature lui fournit une idée, mais souvent il est trop absorbé par les desseins bizarres qu'il nourrit pour se laisser guider par elle.

Ainsi Balzac fit naître le goût de la réalité dans la fiction, sans complètement le satisfaire lui-même. Flaubert approcha davantage de la réalité quand il publia *Madame Bovary*, en 1857.

Avant *Madame Bovary*, aucun écrivain, à notre connaissance, n'avait pris pour sujet de roman un événement humain vraiment significatif, n'avait analysé les mobiles qui l'ont provoqué, et n'avait mis en œuvre le résultat de son enquête sans partialité ni prévention, apportant des modifications uniquement dans le but de l'adapter à une ligne de conduite humaine et rationalisée et à une conception technique d'un effet dramatique.

Flaubert s'efforça de mettre en scène, d'une manière objective et dénuée de passion, des phénomènes humains présentés avec art. « L'artiste doit être dans son œuvre

comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant, qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas. Et puis, l'art doit s'élever au-dessus des affections personnelles et des susceptibilités nerveuses ! Il est temps de lui donner, par une méthode impitoyable, la précision des sciences physiques.. » (1). Flaubert associe cette nouvelle méthode à un style clair et direct : « J'aime par-dessus tout la phrase nerveuse, substantielle, claire, au muscle saillant, à la peau bistrée ; j'aime les phrases mâles et non les phrases femelles. » (2)

Mais Flaubert a fait plus que d'instaurer une nouvelle méthode de composition des romans. Il a adopté une manière d'envisager son sujet qui n'a pas été sans exercer une certaine influence.

Cette façon de procéder est manifeste dans l'absence de conclusion de *Madame Bovary*. Après avoir lu le livre, on se demande ce que l'auteur a voulu dire. Mais en se posant cette question, le lecteur agit précisément comme le souhaite l'auteur, car, dit Flaubert : « Ce qui me semble à moi le plus haut dans l'art (et le plus difficile), ce n'est ni de faire rire, ni de faire pleurer, ni de vous mettre en rut ou en fureur, mais d'agir à la façon de la nature, c'est-à-dire de faire rêver » (1). Dans le cas de *Madame Bovary*, on se prend à rêver à cette peinture détaillée d'une humanité dont l'ignorance et la perversité aboutissent à une

(1) Flaubert, *Correspondance*, troisième série (1854-1869). Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, Paris, 18 Mars 1857, Fasquelle, p. 80.

(2) Id. première série (1830-1850). Lettre à Louis de Cormenin, Juin 1844, Fasquelle, p. 72.

(1) Flaubert, *Correspondance*, deuxième série, Lettre à Mme Colet, Fasquelle, p. 304.

tragédie si vaste que nous levons des yeux interrogateurs vers les dieux qui l'ont conçue.

Le but poursuivi par Flaubert semble bien être celui que lui attribuait Zola. En effet, Zola déclare que Flaubert, dans *Madame Bovary*, a érigé un magnifique temple de marbre à l'incapacité et à la bêtise humaines. Flaubert n'était humanitaire que du point de vue artistique; la sympathie humaine chez lui ne va qu'à ses propres créations, non à l'humanité. Il y a longtemps qu'il désespère de ses congénères. « L'humanité n'offre rien de nouveau. Son irrémédiable misère m'a rempli d'amertume, dès ma jeunesse. Aussi, maintenant, n'ai-je aucune désillusion. Je crois que la foule, le troupeau, sera toujours haïssable » (1). Et ailleurs : « Vous avez beau engraisser le bétail humain, lui donner de la litière jusqu'au ventre, et même dorer son écurie, il restera brute, quoi qu'on dise. Tout le progrès qu'on peut espérer, c'est de rendre la brute un peu moins méchante. Mais quant à hausser les idées de la masse, à lui donner une conception de Dieu plus large, et partant moins humaine, j'en doute, j'en doute ». (2)

Mais du pessimisme de Flaubert est née une certaine humilité philosophique. Il se rend compte que si l'humanité est vile, c'est qu'elle est probablement maudite de Dieu, et par conséquent, irresponsable. Les jugements que l'auteur porte sur la nature humaine sont exempts de blâme. « Tout comprendre, c'est tout pardonner ». Sa compassion s'adresse à toute chose, est universelle. « Le sang du

(1) Flaubert, *Correspondance*, quatrième série, Lettre à G. Sand. 8 sept. 1871, Fasquelle, p. 73.

(2) Id. Lettre à George Sand, troisième série (1854-1869), p. 373.

Christ, qui se remue en nous, rien ne l'extirpera, rien ne le tarira, il ne s'agit pas de le dessécher, mais de lui faire des ruisseaux. » (1) Et certes, en ce qui concerne *Madame Bovary* — sauf pour ce qui est de l'intensité de la pensée et de la recherche constante du détail, descriptif ou autre — le roman aurait pu être écrit par quelqu'un dont la compassion envers quelques pauvres infortunés eût été aussi large que celle du Christ lui-même.

La contemplation perpétuelle de la misère humaine, l'analyse et l'interprétation de la conduite humaine d'après la doctrine déterministe, voilà les caractères distinctifs des ouvrages naturalistes de Flaubert et de ceux des auteurs naturalistes qui ont adopté une manière analogue à la sienne.

« Tous les observateurs humains sont tristes et doivent l'être, écrivent les Goncourt. Ils ne sont que des spectateurs de la vie, des témoins, ils ne participent ni à ce qui déçoit ni à ce qui intoxique. Leur condition normale est une mélancolique sérénité. Les études télescopiques ou microscopiques de ce temps-ci, le creusement de l'infiniment grand ou de l'infiniment petit, la science de l'étoile ou du microzoaire, aboutissent pour moi au même infini de tristesse. Cela mène la pensée de l'homme à quelque chose de plus triste pour lui que la mort, à une conviction du rien qu'il est, même vivant. » (2)

« Oh ! les pauvres gens, les pauvres gens, les pauvres

(1) Id. *Correspondance*, deuxième série (1850-54). Lettre à Mme Colet, Fasquelle, p. 130.

(2) *Idées et sensations* (1886), p. 174.

gens, s'écrie à son tour Maupassant après s'être représenté en imagination les formes d'évasion de la vie adoptées par les 8.500 individus qui se suicident annuellement à Paris, comme j'ai senti leurs angoisses, comme je suis mort de leur mort ! J'ai passé par toutes leurs misères ; j'ai subi en une heure toutes leurs tortures. J'ai su tous les chagrins qui les ont conduits là ; car je sens l'infamie trompeuse de la vie, comme personne, plus que moi, ne l'a sentie. » (1)

« Que c'est triste, la vie ! fait-il dire à un jeune peintre debout près du cadavre d'une femme qui vient de se tuer. Comme il y a des êtres malheureux. Je sentais peser sur cette créature humaine l'éternelle injustice de l'implacable nature... Et je comprenais qu'elle crût à Dieu, celle-là, et qu'elle eût espéré ailleurs la compensation de sa misère. Elle allait se décomposer et devenir plante à son tour. Elle fleurirait au soleil, serait broutée par les vaches, emportée en grain par les oiseaux, et chair des bêtes, elle redeviendrait de la chair humaine. Mais ce qu'on appelle l'âme s'était éteint au fond du puits noir. »

« Heureux ceux que la vie satisfait, écrit-il ailleurs, qui peuvent s'amuser et qui sont contents... Heureux ceux qui n'ont pas découvert, avec un immense dégoût, que rien ne change, que rien ne passe, que tout est lassitude. »

Quant à Zola, il ne se faisait certes aucune illusion sur la vie. Il estimait, sans doute, comme le Docteur Pascal à un moment donné, que le seul espoir pour l'humanité était la régénération par l'injection d'un sérum. Ce qui

(1) *L'endormeuse* (Misti).

est certain, en tout cas, c'est qu'il était fataliste, et considérait la mort, sauf à une certaine période après le décès de sa mère, comme « la déchéance au fond d'un cabanon, l'abominable décomposition de l'être. »

Mais les idées pessimistes et fatalistes de Zola ne semblent pas avoir dominé son intelligence. Il s'était assigné comme idéal le développement et le progrès de l'humanité. Il aurait pu dire, avec le Docteur Pascal : « Je crois que la poursuite de la vérité par la science est l'idéal divin que l'homme doit se proposer. Je crois que tout est illusion et vanité en dehors du trésor des vérités lentement acquises et qui ne se perdront jamais plus. Je crois que la somme de ces vérités, augmentées toujours, finira par donner à l'homme un pouvoir incalculable et la sérénité, sinon le bonheur... oui, je crois au triomphe final de la vie. » (1).

Il voit le vice dans toute sa bestialité, mais il a foi dans le progrès qui s'imposera à force de dire et de publier la vérité impitoyable. « Si je tenais école de morale, écrit Zola en 1869, je m'empresserais de mettre, entre les mains de mes élèves, *Madame Bovary* et *Germinie Lacerteux*, persuadé que la vérité seule peut instruire et fortifier les âmes généreuses. » (2).

Dans les peintures de la vie tentées par les naturalistes, l'intrigue, dans le vieux sens du mot, est négligée. La conduite humaine est examinée d'un point de vue scientifique. Si les naturalistes étudient des situations anormales, ils

(1) Zola, *Le Docteur Pascal*, p. 47.

(2) *Gaulois*, 26 Mars 1869.

essaient de tirer des conclusions générales — des cas analogues sont disséqués et les principes de conduite qu'on en dégage sont appliqués à un incident particulier. Les résultats des recherches personnelles et les preuves fournies par une documentation approfondie servent à établir les théories de l'hérédité et du milieu. Les personnages sont ignorants plutôt que méchants. Les naturalistes retracent les conflits qui s'élèvent dans la vie d'individus cherchant de façon aveugle et pathétique leur droit au bonheur — pour l'un, c'est l'amour; pour l'autre, le confort; pour un troisième, les plaisirs; pour un quatrième, l'influence. Leurs romans ne prouvent rien. Ce sont des enquêtes pathologiques sur la vie de l'homme. Les écrivains naturalistes choisissent ordinairement des gens simples ou tout au moins sans culture, afin que, plus près de la nature, leurs traits caractéristiques soient plus frappants, et qu'ils puissent leur attribuer des mobiles universellement admis. Tout ce qui a un caractère spirituel n'est que de la chair encore, mais d'un grain plus fin. Les naturalistes choisissent la grande route de la vie et l'artiste essaie « de ne pas rétrécir l'art au profit d'une personnalité isolée ».

Le roman entre ici dans un domaine nouveau et différent. Nous sommes sur une nouvelle terre et en présence d'un nouveau peuple. On ne saurait ni trop louer ni trop blâmer, et comprendre, c'est pardonner. Sur cette nouvelle terre et parmi ce peuple nouveau, l'artiste qui ne demande pas notre sympathie ne pense pas non plus que notre sympathie soit un sentiment si bas qu'elle dépende de la nationalité, de la croyance religieuse, du rang social, du désintéressement, de la modestie, ou de la pru-

dence morale. L'auteur ouvre un large horizon. « Laisse donc là ton sexe comme ta patrie, ta religion et ta province, on doit être âme le plus possible, écrit Flaubert, et c'est par ce détachement que l'immense sympathie des choses et des êtres nous arrivera plus abondante. » (1). L'artiste se livre à une enquête, mais il ne porte pas d'appréciation : il se sent lui-même bien trop insignifiant. « C'est là ce qu'ont de beau les sciences naturelles : elles ne veulent rien prouver. Aussi quelle largeur de faits et quelle immensité pour la pensée ! Il faut traiter les hommes comme des mastodontes et des crocodiles ; est-ce qu'on s'emporte à propos de la corne des uns et de la mâchoire des autres ? Montrez-les, empailliez-les, bocailisez-les, voilà tout, mais les apprécier, non ; et qui êtes-vous donc vous-mêmes, petits crapauds ? » (2).

Les généralisations sur les tendances des naturalistes, auxquelles nous nous sommes livré, nous aideront à déterminer l'influence de l'école naturaliste sur les romanciers anglais. Il convient de signaler ici que certains romanciers anglais ne devaient pas se borner à envisager leurs sujets d'une manière se rapprochant de celle des Français. En effet, les œuvres des naturalistes devaient solliciter l'intérêt des lecteurs et des auteurs anglais pour une série de thèmes qui, jusqu'ici, n'avaient pas été traités. Non seulement leur intérêt s'éveilla pour les détails matériels mécaniques de l'activité humaine et du mélange

(1) Flaubert, *Correspondance*, deuxième série, 1850-54, Lettre à Mme Colet, Fasquelle, p. 309.

(2) Id. deuxième série, 1850-54, Lettre à Mme Colet, Fasquelle, p. 197.

d'égoïsme, de bêtise et d'ignorance dont est pétrie la nature humaine, mais aussi en faveur de sujets qui, depuis de longues années avaient été développés dans le roman français. Car les naturalistes allaient provoquer, dans le grand public, un goût pour la littérature française que l'Angleterre n'avait jamais connu. Dans leurs livres, les romanciers français faisaient passer au premier plan de leurs préoccupations la question de l'incompatibilité conjugale ; ils s'intéressaient vivement à la personnalité des peintres et des écrivains, à l'existence des courtisanes et des prostituées. Cette attitude et les caractéristiques qui en résultaient pour leurs ouvrages allaient, à leur tour, faire pénétrer en Angleterre un grand nombre de thèmes nouveaux.

Nous allons essayer, maintenant, d'étudier certaines caractéristiques de la technique de Flaubert, des Goncourt, de Zola et de Maupassant, afin de pouvoir déterminer, d'une manière précise, l'étendue de la dette contractée par certains écrivains anglais vis-à-vis des naturalistes français. Toutefois, avant de le faire, il convient de dire quelques mots sur l'influence réaliste ou naturaliste exercée par Balzac, A. Daudet et Bourget (1). La plupart des ouvrages de ces auteurs parurent en traduction de 1885 à 1900 et contribuèrent à éveiller l'attention des Anglais sur la nécessité d'introduire des faits dans la fiction. Aucun écrivain anglais n'a été fortement influencé par Alphonse Daudet, le seul des trois romanciers français que nous

(1) Huysmans sera étudié dans un chapitre à part qui traitera de George Moore.

venons de citer, qui soit un naturaliste reconnu. Quant à l'influence de Bourget, elle n'est guère perceptible et celle de Balzac ne se voit que par les déclarations des auteurs anglais eux-mêmes, reconnaissant son influence sur eux.

Notre analyse des tendances perceptibles dans les œuvres de certains écrivains naturalistes, ne portera que sur les procédés techniques les plus caractérisés dans chacun d'eux, et, en particulier, sur ceux qui peuvent le plus frapper le lecteur anglais. Nous ne pouvons pas supposer, par exemple, que nombreux sont les Anglais connaissant directement la théorie de Zola sur « le roman expérimental », étant donné que l'ouvrage du romancier français sur la question n'a pas été traduit en anglais (1).

Le procédé technique le plus important qui frappe à la lecture de *Madame Bovary*, c'est l'art avec lequel Flaubert analyse le processus mental de certains personnages, et en particulier, d'Emma. « Pour Flaubert, écrit Paul Bour-

(1) La seule traduction du « Roman expérimental » est celle de B. M. Sherman, publiée à New-York (1893). Le livre est presque inconnu en Angleterre et la Bodleian Library à Oxford n'en a aucun exemplaire, ni en anglais, ni en français. Ernest Vizetelly, de la maison Vizetelly et Cie, éditeurs, déclare que quelques rares critiques de journaux anglais — pas plus d'une vingtaine — connurent les théories de Zola et le but qu'il poursuivait (Ernest Vizetelly, *Emile Zola, novelist and reformer* (1904), p. 260-261). Un certain nombre d'articles critiques qui parurent dans des revues (discutées dans un chapitre ultérieur) témoignent d'une certaine compréhension de l'intention de Zola, mais la plupart des littérateurs anglais, pendant les années 1890-1900, ne connurent pas les théories de Zola d'après les œuvres mêmes du romancier français. Toutefois, cela ne veut pas dire qu'un grand nombre d'Anglais ne lisaient pas le français. La preuve en est fournie par les articles critiques publiés dans des revues et discutant des livres non traduits en anglais. L'article de Saintsbury sur les romans de Flaubert, dont il sera parlé dans le prochain chapitre, a été écrit en 1878 — sept ans avant la traduction d'aucun des ouvrages de cet écrivain. Parmi les romanciers anglais, Hardy, Meredith, Gissing, Arnold Bennett, Whiteing, Mallock, Harland, Dowson, Ella d'Arcy, « George Egerton », « C. E. Raimond », Lowry, « Lucas Malet », sans compter George Moore, Henry James, Wilde et Crackanthorpe — tous lisaient le français.

get, décomposer scientifiquement le travail d'une tête humaine, c'est analyser ces images qui affluent en elle, démêler celles qui reviennent habituellement et le rythme d'après lequel elles reviennent. Les auteurs de monographies procèdent ainsi, et le romancier de *Madame Bovary* procède comme eux. Ses personnages sont des associations d'idées qui marchent » (1). Deux autres procédés remarquables chez Flaubert sont l'emploi d'une prose poétique pour exprimer les idées — ou plutôt les perceptions de ses personnages; d'autre part, chaque image révèle un trait du caractère de la personne qui la conçoit.

Il convient de dire un mot de la méthode de présentation de Flaubert. Ce n'est pas parce qu'il emploie le procédé « scénique » (2) qu'il se distingue des autres naturalistes, mais parce que son œuvre est plus scénique que la leur. Un caractère manifeste de sa technique, c'est qu'il fait passer le second plan presque au premier. Il décrit peu de paysages; il y a des maisons, des rues, une pharmacie, une auberge, mais surtout des gens. Tout comme dans un tableau impressionniste la couleur d'un objet est influencée par les objets environnants, de même les créations de Flaubert ressentent l'influence immédiate du milieu. La parole, les idées, les émotions et les mœurs — toutes réagissent les unes sur les autres. Les personnages ne sont jamais uniquement eux-mêmes, ce ne sont pas de simples portraits; on nous montre de tout près une succession de scènes.

(1) Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, tome I, p. 165-166.

(2) Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, p. 73.

De plus, Flaubert, comme les impressionnistes, « regardait avec les yeux d'un Adam nouvellement créé » le spectacle de la vie. Il est pleinement conscient de sa susceptibilité. « Il y a maintenant, dit-il, un si grand intervalle entre moi et le reste du monde que je m'étonne parfois d'entendre dire les choses les plus naturelles et les plus simples. Il y a des gestes, des sons de voix dont je ne reviens pas et des niaiseries qui me donnent presque le vertige. » (1). Ce sont ces gestes et ces sons de voix saisissants et significatifs qui, pour Flaubert, constituent l'essence de l'art du peintre; ils peuvent remplacer des pages de description banale. « Il y a dans tout de l'inexploré », résume son conseil à Guy de Maupassant. « La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le » (2).

Peut-être le lecteur qui lit par hasard *Madame Bovary* trouvera-t-il que l'histoire en est trop intéressante pour avoir été copiée d'après nature. Flaubert, en élevant certains caractères et en extirpant les crudités de son sujet, le transformait de manière à l'adapter à une ligne de conduite humaine rationalisée et à une conception technique d'un grand effet dramatique. C'est ainsi qu'il essaya d'obtenir « la vérité rendue par la beauté » (3).

Il est difficile de dire dans quelle mesure les Goncourt diffèrent de Flaubert, au point de vue de la transformation des éléments de leur sujet. Quand on considère ce

(1) Flaubert, *Correspondance*.

(2) Maupassant, *Pierre et Jean*, p. 22.

(3) Voir William Frierson, *The Naturalistic Technique of Flaubert*, French Quarterly, sept. 1925.

qu'ils disaient : « Le roman, c'est de l'histoire qui aurait pu être » (1), on s'attend à une transformation considérable. Mais leurs œuvres — et, en particulier, celles qui ont été traduites en anglais — ne donnent pas cette impression.

On sent qu'ils écrivent avec une véracité documentaire plus grande que celle de Flaubert, mais avec moins de grâce artistique dans le dessin. Les éléments anormaux et exceptionnels abondent dans les caractères et dans l'histoire. Il y a plus de vérité de faits divers dans leurs récits, mais on a l'impression que les aspects de la vie qu'ils révèlent n'ont pas davantage de valeur que ceux que l'on trouve dans les journaux. Ils étudient d'ordinaire des individus de faible intelligence, qui manquent de volonté et d'initiative et qui sont malheureux par suite d'un terrible concours de circonstances.

Contrairement à *Madame Bovary*, les romans de Goncourt sont écrits sous forme de chroniques. D'une manière générale, ils évitent les scènes dramatiques. Les incidents sont relatés plutôt que dépeints et le développement graduel — ou au contraire l'avalissement — des personnages est indiqué par la relation, dans des chapitres séparés, de certains événements et circonstances calculés de façon à faire deviner au lecteur la suite logique des idées et conséquences.

C'est aussi dans la notation des réactions psychologiques et du processus mental des personnages que les

(1) *Idées et sensations* (1866), p. 153.

Goncourt diffèrent de Flaubert. Ils ne se laissent aller à aucun écart d'imagination, à aucun effet poétique, rendant visibles pour le lecteur les châteaux en Espagne que se forgent leurs personnages, car ceux des Goncourt ne construisent pas de châteaux en Espagne et n'ont guère d'imagination. Les Goncourt attribuent aux événements, aux idées, aux influences, les réactions des caractères; ils ne vont pas plus loin.

Toutefois, ils ont un point de commun avec Flaubert, c'est l'acuité des sensations. « Je m'aperçois tristement, est-il dit dans *Idées et Sensations*, que la littérature, l'observation, au lieu d'émousser en moi la sensibilité, l'a étendue, raffinée, développée, mise à nu... On devient, à force de l'étudier, au lieu de s'endurcir, une sorte d'écorché moral et sensitif, blessé à la moindre impression, sans défense, sans enveloppe, tout saignant » (1).

Arrivés à ce point d'hyper-sensibilité, Flaubert et les Goncourt recherchent, dans le moindre objet, un élément inconnu, un aspect nouveau. Mais leur procédé est différent. Flaubert en fait une description objective, claire et exacte; les Goncourt, sous l'influence d'une « forte fièvre hallucinatoire » cherchent à retracer la scène ou à décrire l'objet auquel ils pensent d'une manière subjective, en associant à la scène ou à l'objet leur propre réaction. Afin de rapporter avec précision leurs sensations, ils emploient des comparaisons et des métaphores d'une certaine originalité, donnant aux mots une acception nouvelle, et em-

(1) P. 187-188.

ployant des adjectifs évoquant d'habitude d'autres associations d'idées que celles qu'ils veulent faire naître dans l'esprit du lecteur.

La description de la salle d'hôpital qui se trouve à la première page de *Sœur Philomène*, est caractéristique. « L'air est tiède, d'une tiédeur moite. Il est chargé d'une tiédeur fade, d'un goût écœurant de cérat échauffé et de lin bouilli... Tout se tait. Rien ne bruit, rien ne remue. La nuit dort, le silence plane. A peine si, de loin en loin, il sort de l'ombre immobile et muette un frippement de draps, un baillement étouffé, une plainte éteinte, un soupir... Puis la salle retombe dans une paix sourde et mystérieuse ».

On peut, dans une certaine mesure, considérer Zola comme le descendant littéraire de Flaubert et des Goncourt. Toutefois, il avait assez de talent pour pouvoir s'inspirer de Hugo, de Balzac, de Rousseau, peut-être même de Charles Reade, et pourtant rester original.

Zola, comme porte-parole du groupe naturaliste, a droit à une étude spéciale. Mais nous avons l'impression que les théories de Zola sur le roman eurent moins d'influence en Angleterre que ses romans eux-mêmes. Et il y aurait beaucoup à dire sur la question de savoir jusqu'à quel point Zola a, dans ses œuvres, appliqué ses propres théories. *Au bonheur des Dames* est-ce, après tout, un roman naturaliste ou une idylle ?

« Eh, mon Dieu, je me moque comme vous de ce mot *naturalisme*, dit Zola à une certaine occasion, je le répé-

terai parce qu'il faut un baptême aux choses, pour que le public les croie neuves » (1).

Après ces déclarations, il convient, lorsqu'on interprète les œuvres de Zola, de ne pas attacher trop d'importance aux théories exposées dans *Le Roman expérimental*. D'autre part, ses théories ont, quand même, une trop grande importance pour ne pas en dire quelques mots.

Il est souvent évident qu'il essaie de montrer ce qu'une passion « agissant dans tel milieu et dans telles circonstances produira au point de vue de l'individu et de la société » (2). En creusant ce problème, il s'appuie sur un déterminisme assez dogmatique. « Ma croyance est, dit-il, que les hommes seront les hommes, des animaux bons ou mauvais, selon les circonstances » (3).

On pourrait pousser plus loin l'étude des théories de Zola, mais ces deux points de sa doctrine sont de première importance.

Zola choisit, pour cadre de son roman, une manifestation de l'activité humaine. Cette manière de procéder est caractéristique de cet auteur. On sent que, pour mettre en relief certains aspects saisissants et extraordinaires de la vie, ayant une grande puissance d'émotion, Zola renonce souvent à décrire d'une manière scientifique les phénomènes qu'il a observés. Mais après tout, il semble que Zola a imprégné ses romans de la substance de la vie, dans

(1) *Journal des Goncourt*, 19 février 1877, t. V, p. 314.

(2) *Le Roman expérimental*, p. 8.

(3) Manuscrits autographes d'Emile Zola, 81, notes diverses, 10345, p. I.

la mesure où cela ne nuit pas à l'intérêt et à l'unité organique (1).

Pour comprendre la nature de Zola, il faut la considérer sous ses divers aspects.

Le réformateur-socialiste est visible dans la manière dont il présente les détails de l'activité humaine et, en particulier, des activités qui tendent à l'oppression d'autrui et à la dépravation qui en est la conséquence.

Le sensationniste se retrouve dans le choix des détails. Zola montre une préférence pour ce qui est brillant, cru, lubrique. « Montrez tout, que tout puisse être guéri », dit-il dans un de ses ouvrages. Mais on se demande si le choix des détails est dicté par des raisons humanitaires ou pour favoriser la vente de ses livres. Zola peut avoir été humanitaire ou sensationniste ; en fait, il était l'un et l'autre.

Zola le romantique ne dédaigne pas l'effet facile de déploiement à grand spectacle de la masse, que ce soit l'action de la masse ou la force des masses. Mais ses œuvres naturalistes ne manquent pas d'autres éléments romantiques : le piquant et la couleur de son récit, son sensationnalisme, l'exagération avec laquelle il décrit les scènes répugnantes, son style, qui parfois fait penser à une marée balayant tout sur son passage et entraînant avec elle des débris d'une humanité qu'elle rejette sur un rivage marqué par le destin.

Nous pouvons dire que Maupassant fut d'un naturalisme plus consciencieux que Zola. Les entorses données

(1) V. aussi Henri Martineau, *Le Roman scientifique d'Emile Zola*, p. 226.

aux faits pour leur faire produire l'effet voulu ne sont pas perceptibles pour le lecteur. Dans ses œuvres, on remarque un souci de la représentation exacte et de la précision, une préférence pour le portrait épique plutôt que psychologique, et une tendance à la concision dans le récit des épisodes. Il met ses personnages principaux beaucoup plus en valeur que ne le fait Zola, afin de rendre avec plus de rigueur l'aspect particulier de la vie qu'il étudie. De plus, il ne se préoccupe pas des influences de l'hérédité et de l'ambiance. Il se contente de prendre la nature humaine telle qu'elle est, et de la présenter dans sa nudité saisissante. Il dessinerait des nus à la manière de Degas.

Il n'est dépourvu ni de compassion ni de mépris, ainsi qu'on peut le voir dans ses œuvres : le choix des épisodes et des thèmes, la manière dont réagit un homme intelligent qui est la personnification de l'auteur, et souvent l'emploi de la première personne, en fournissent la preuve. Il peint la vie telle qu'il la voit, — son ironie, son pathétique et sa dépravation.

Il prend peu d'intérêt aux divagations psychologiques des « partisans de l'analyse » qui voudraient « indiquer les moindres évolutions d'un esprit et tous les mobiles les plus secrets qui déterminent nos actions, en n'accordant au fait lui-même qu'une importance très secondaire » (1). Quant à lui, il incline, nous dit-il, vers « une représentation exacte de ce qui a lieu dans la vie, évitant avec soin toute explication compliquée, toute dissertation sur les

(1) G. de Maupassant, *Pierre et Jean*, p. 14.

motifs, et se bornant à faire passer sous nos yeux les personnages et les événements » (1). Il croit que « la psychologie doit être cachée dans le livre comme elle est cachée, en réalité, sous les faits dans l'existence » (2). « Le roman conçu de cette manière, conclut-il, y gagne de l'intérêt, du mouvement dans le récit, de la couleur, de la vie remuante » (3).

L'art, dit-il quelque part, ne consiste pas à donner une tranche de vie « brutale, sans suite, sans chaîne, pleine de catastrophes inexplicables, illogiques et contradictoires » (4). L'art « consiste à user des précautions et des préparations, à ménager des transitions savantes et dissimulées, à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les événements essentiels, et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, suivant leur importance, pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu'on veut montrer » (5).

Il proteste contre les prétentions « des Réalistes » qui veulent faire une peinture impartiale de la vie. « Quel enfantillage, d'ailleurs, s'écrit-il, de croire à la réalité, puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes ! Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre. Et nos esprits qui reçoivent les instructions de ces organes, diversement impressionnés.

(1) Id.

(2) Id., p. 15.

(3) Id.

(4) Id., p. 11-12.

(5) Id., p. 12.

comprennent, analysent et jugent comme si chacun de nous appartenait à une autre race ». « Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, conclut-il, et les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière » (1).

Flaubert, les Goncourt, Zola et Maupassant, voilà les auteurs principaux dont les œuvres, comme nous le verrons, devaient inciter les auteurs anglais, dans les dix années à compter de 1884, à comprendre dans quelles limites étroites le roman anglais avait végété jusqu'alors. Tout d'abord le public britannique devait les condamner pour ensuite les lire avec intérêt, sans jamais les approuver de cœur et d'esprit. Ils allaient néanmoins étendre les limites de la tolérance littéraire jusqu'à un genre de roman donnant une interprétation consciente de la vie. Ils devaient amener les auteurs anglais à se rendre compte que les êtres humains sont mûs par des causes matérielles, que, en général, ils ne recherchent que leur intérêt; qu'ils sont ignorants et irrationnels; que le spectacle de la vie contemporaine est une source inépuisable d'intérêt pour le lecteur, si on sait le rendre avec franchise, fraîcheur et de façon impersonnelle.

(1) Id., p. 13.

CHAPITRE III

Le Naturalisme français et l'attitude de l'Angleterre

Quand on connaît le genre de roman qu'aimait l'Angleterre « mid-Victorian », tel qu'il a été décrit dans un précédent chapitre, on ne s'étonne pas que l'introduction des œuvres fatalistes des naturalistes français ait rencontré une vigoureuse opposition. Il ne faut pas oublier que les plus puissantes influences littéraires étaient dans leur essence hostiles au roman étranger. La mort de Tennyson ne se produisit qu'en 1892 et quelques-unes des meilleures œuvres de Browning parurent après 1890.

On se rappelle que les tendances du roman anglais, que nous avons relevées au chapitre premier, sont celles de la période antérieure à 1880. Les remarques relatives au roman des années 1870-80 s'appliquent aussi, d'une manière générale, aux cinq premières de la décade suivante (1).

(1) « A quelques exceptions près, telles que Thackeray, Jane Austen, Charlotte Brontë, Nathaniel Hawthorne, Dickens, Scott, George Eliot, le roman en trois volumes n'était qu'un tissu de médiocres platitudes. Il se bornait, en général, à quelques falbalas de rhétorique autour d'une jeune fille anglaise de haute naissance, ayant de cruels parents, sans oublier comme fond de décor le ciel de l'Italie. Jusqu'en 1885, ce genre de prose arriva par camions à la porte de Mudie ». W. L. George, *A Novelist on Novels*, 1918, page 51.

Mais il est imprudent de limiter les époques de transition d'une manière trop définitive. On peut considérer la décade de 1880 à 1890 « comme une période de transition, une période pendant laquelle couve la révolte plutôt qu'elle n'éclate » (1).

« Le fleuve du roman victorien, écrit Frank Swinerton parlant des premières années après 1880, avait débordé, et beaucoup trop d'écrivains en suivirent le courant avec des récits et des ouvrages diffus de faible valeur. Pendant toute la période de 1880 à 1890, dit-il, il n'y eut que quelques Victoriens attardés, quelques brillantes exceptions, et les parasites de ceux qui étaient morts » (2). George Saintsbury, résumant l'état du roman anglais en 1887, montre qu'il est surtout préoccupé des personnages excentriques. A son avis, les tendances du milieu de la période victorienne se retrouvent encore. « Une dizaine d'écrivains, dit-il, possédant des dons qui vont depuis le vrai talent jusqu'au génie déclaré, et un millier au moins allant d'un talent considérable à l'absence totale de talent, ont élaboré, en partie par leurs propres efforts, en partie en suivant les grands modèles de la génération précédente, un roman moitié aventure, moitié caractère, qui, quand il atteint à la perfection du genre, est admirable, et quand il ne dépasse pas la moyenne ordinaire, est souvent un passe-temps tolérable » (3). David Sauvageot ne voit pas

(1) W. G. Blaikie Murdock, *The Renaissance of the Nineties*, p. 16. Voir aussi Harold Williams, *Modern English Writers* : « The Victorianism of the Victorian Age died about 1890 », Introduction, p. XXI.

(2) *George Gissing*, p. 165.

(3) *The Present State of the Novel* (*Fortnightly Review*, 1^{er} Septembre 1887).

qu'on ait rompu avec l'ancienne génération, quand il écrivit, en 1890 : « Le réalisme anglais est étroit; c'est un réalisme de secte, toujours surveillé par le clergyman » (1).

Il n'entre pas dans le sujet de cet ouvrage de rechercher en détail l'origine des courants d'idée qui balayèrent le « victorianisme » et instaurèrent ce que l'on a appelé à la fois « la Renaissance des années 90 » et « la Décadence en Angleterre ». Peut-être est-il bon d'accepter les conclusions de W. G. Blaikie Murdock et de dire que les influences furent multiples, mais que les principales furent françaises (2). Les influences anglaises qui s'exercèrent furent celles de Swinburne et de Fitzgerald — dont la poésie symbolise la révolte — de Pater et de Hardy. En dehors de celles de la France, les influences étrangères les plus importantes qui eurent le plus d'action sont les drames d'Ibsen, les traductions de Schopenhauer, de Nietzsche et des romanciers russes.

L'influence française, pour sa part, ne fut pas confinée à la littérature, car l'art de cette époque subit l'empreinte, en Angleterre et en Ecosse, de ce groupe de peintres français dont l'œuvre ne faisait que continuer celle de Manet, Degas, Monet, Renoir (3).

Au point de vue littéraire, l'école française symboliste exerça une action importante. A ce groupe se rattachent J. A. Symonds, Wilde et Beardsley.

Il est difficile de déterminer l'influence que les œuvres

(1) *Le Réalisme et le Naturalisme*, p. 180.

(2) W. G. Blaikie Murdock, *The Renaissance of the Nineties*, p. 55 et suivantes.

(3) Id.

des naturalistes exercèrent sur les idées de cette époque. Toutefois, on peut dire que l'évolution était déjà bien avancée lorsqu'un éditeur se risqua à soumettre au verdict populaire une traduction d'œuvres naturalistes. Car tout intérêt sincère porté aux écrits des naturalistes découle d'un profond pessimisme joint à un désir de connaître les faits tels qu'ils sont, et d'arriver par là-même à une conception de la vie dépouillée de tous préjugés ainsi qu'à une nouvelle évaluation des valeurs. Tant que l'homme croyait, comme le dit Browning, que

God's in his heaven
All's right with the world,

le rôle du roman n'était évidemment que d'amuser le lecteur. La prière de Fielding à la Muse : « Remplir mes pages d'humour jusqu'à ce que l'humanité apprenne la bonté pour rire des folies des autres, et l'humilité pour pleurer sur ses propres erreurs » n'est pas le fait d'un homme qui met en doute l'infini. L'acceptation de l'œuvre naturaliste suppose l'adoption, par le lecteur, de la doctrine de l'auteur, à savoir qu'il y a dans la vie des discordances provenant de l'imperfection fondamentale de la « noble humanité de Dieu ». Lorsqu'on a cette croyance, on est amené à se demander quelle est la nature de l'homme et dans quelle mesure les circonstances sont complices de sa dégradation.

Mais quels que soient les progrès qu'ait pu faire ici ou là ce nouvel esprit, que nous appellerons avec M. Murdock, l'esprit d'agnosticisme, il est manifeste, par la réception hostile que trouvèrent les romans français où s'offrait une explication déterministe de la conduite de

l'homme, que l'esprit idéaliste de l'époque victorienne régnait encore. Les romans naturalistes furent un défi aux Anglais, tout comme ils en furent un aux Français, pour lesquels Zola écrivait. Et l'une des raisons qui poussèrent ses propres compatriotes à « le traîner dans la boue » fut aussi celle qui souleva les critiques anglais contre lui. Cette raison, c'est que, pour parler avec Zola, « nous nions leur bon Dieu, nous vidons leur ciel, nous ne tenons pas compte de leur idéal, nous ne rapportons aucun fait à cette abstraction » (1). Les critiques anglais qui écrivaient pour les revues firent peu d'efforts pour apprécier le but que poursuivaient les auteurs naturalistes. Même les plus intelligents, ceux dont l'esprit était le plus philosophique, se contentaient de dénoncer du point de vue de l'idéalisme, des œuvres qui attribuaient les diverses phases de l'activité humaine à certaines forces sociales et organiques pouvant être connues (2).

Edmund Gosse écrivait en 1890 : « La race anglo-saxonne est maintenant la seule qui n'ait pas été touchée par ce pessimisme dont les écrits de Schopenhauer sont l'expression la plus importante et la mieux connue » (3). Saintsbury nous explique d'un mot pourquoi cette race refuse d'accepter la philosophie pessimiste : « Le tempé-

(1) Cité dans *The New Naturalism* par W. S. Lilly (*The Fortnightly Review*, 1^{er} Août 1885).

(2) Pour la date des traductions, voir l'appendice A.

(3) *Questions at Issue ; Limits of Realism in Fiction* (1893). Les essais réunis en ce volume ont été publiés à des époques différentes dans des périodiques. V. aussi M. L. Cazamian, *Le roman et les idées en Angleterre*, p. 256-262.

rement anglais est trop nourri de viande saine et abreuvé de bière pour se laisser aller à un pessimisme stérile » (1).

On ne peut s'empêcher de penser que l'analyse donnée du tempérament anglais par Saintsbury peut s'appliquer à lui-même. Incapable même du « détachement » de Matthew Arnold, il ne pouvait sympathiser, à aucun degré, avec la manière dont certains naturalistes français traitaient leur sujet. Lorsque le plus prolixe des critiques anglais de la littérature française parle de « la curieuse scolastique d'ennuyeuse malpropreté à laquelle trop de romanciers français passent leur temps » (2), il ne témoigne pas d'une nature suffisamment dégagée des traditions et des préjugés de race pour se livrer à des incursions en domaine étranger.

Son premier article critique sur l'œuvre des naturalistes porte sur les œuvres de Flaubert. Cet article parut en 1878 — cinq ans avant que les premières traductions d'ouvrages naturalistes ne fussent publiées sous forme de livres. Bien que, dans cet article, Saintsbury ne manifeste qu'une sympathie restreinte pour la nouvelle école, il ne prend pas l'attitude hostile qu'il adoptera plus tard.

Son article débute par une allusion à la correspondance de Flaubert avec Sainte-Beuve. « Etes-vous bien sûr d'abord, écrit Flaubert, de n'avoir pas obéi un peu trop à votre impression nerveuse ? L'objet de mon livre vous déplaît *en soi*. » « *Salammbô* et *Madame Bovary*, déclare Saints-

(1) « *There is too much healthy beefiness and beeriness in the English temperament to permit it to indulge in sterile pessimism* ». *The Present State of the Novel* (*Fortnightly Review*, 1^{er} sept. 1887).

(2) *The Present State of the Novel* (*Fortnightly Review*, 1^{er} sept. 1887).

bury, sont bien tous deux de nature à produire l'impression nerveuse défavorable dont parle Flaubert. On peut faire le même reproche à *L'Education Sentimentale*, avec son incessant étalage de bassesse, de faiblesse, d'irrésolution, de vice sans prestige et de vertu sans charme... J'avoue franchement que *Madame Bovary* est un livre répugnant à plus d'un égard, mais il ne me viendrait pas à l'idée de le trouver plus immoral qu'une *Danse de la Mort* ou un *Jugement dernier* ». Toutefois, Saintsbury loue « la patience consciencieuse » du travail de Flaubert. « Flaubert, dit-il, qui a près de soixante ans, a, dans toute sa vie, produit à peu près deux fois autant que nos romanciers « trimestriels » écrivent en douze mois; mais aussi, l'œuvre de M. Flaubert est de celles dont un homme peut être fier à la fin d'une vie entièrement consacrée à ce travail » (1).

En 1885, W. S. Lilly essaya de se livrer à une étude impartiale, deux années après qu'eut paru la première traduction d'œuvres naturalistes sous forme de livre; elles avaient déjà été publiées, nous dit-il, dans des périodiques et lues du grand public. Mais quoiqu'il réussisse à exposer sans parti pris les intentions des naturalistes, il ne peut pas sympathiser avec eux. « Zola, dit-il en expliquant le but poursuivi par cet auteur, intéresse ceux qui, profitant des recherches scientifiques du siècle, voudraient bannir sentiment, imagination, doctrines empiriques et idéalisme poétique, et attribuent aux faits une nouvelle va-

(1) Gustave Flaubert (*Fortnightly Review*, 1^{er} avril 1878).

leur qui les conduit à de nouvelles conclusions ». Toutefois, la conclusion de Lilly est que « quand le visible ne repose pas sur l'invisible, il devient bestialité ». Il appuie ce jugement sur le conseil donné par Tennyson :

« Move upward working out the beast
And let the ape and tiger die ».

Lilly s'exprime alors avec véhémence sur Zola qui « ne s'élève jamais au-dessus de la boue, qui est son élément naturel ». Sa réfutation des idées que Zola représente est bien celle que l'on pouvait attendre d'un bon « victorien ». Il suffit de dire qu'il parle du « moi supérieur », des horreurs de la vivisection en médecine, et propose Ruskin et Emerson pour guérir tous les maux qu'il signale (1).

Le Poète-Lauréat dénonce la doctrine de l'école naturaliste et, des chastes retraites où s'élève son trône, lui lance une satire :

Tumble nature heel o'er head, and, yelling with the yelling street,
Set the feet above the brains and swear the brains are in the feet.
Bring the old dark ages back without the faith, without the hope,
Break the State, the Church, the Throne, and roll their ruins down the
[slope,
Authors — essayist, atheist, novelist, realist, rhymster, play your part,
Paint the mortal shame of nature with the living hues of art.
Rip your brothers' vices open, strip your own foul passions bare ;
Down with Reticence, down with Reverence, forward-naked let them stare.
Feed the budding rose of boyhood with the drainage of your sewer ;
Send the drain into the fountain, lest the stream should issue pure.
Set the maiden fancies wallowing in the troughs of Zolaism,
Forward, forward, ay and Backward, downward too into the abysm. » (2)

Un critique écrit que les œuvres de certains réalistes français constituent « une histoire naturelle de l'homme »

(1) *The New Naturalism* (*Fortnightly Review*, 1^{er} août 1885).

(2) *Locksley Hall, Sixty years after*, 1886.

auquel on aurait dérobé le feu céleste; un archange tombé au rang de la bête et qui ne se souviendrait plus de ses origines ». Il ajoute : « Le dissolvant universel, le scepticisme, qui menace de tous côtés de faire disparaître les croyances établies et même les lois objectives, réduisant la métaphysique... à une question de création de l'âme, a inondé M. Bourget de ses eaux acides » (1).

Il est à remarquer que quelques-uns des articles qui furent publiés alors et qui dénonçaient les procédés des écrivains français auraient été acceptés à titre d'interprétation, par ces écrivains eux-mêmes. Ainsi un critique de la *Quarterly Review* dit de Balzac : « La vérité, c'est que Balzac était matérialiste; il vénérât la force et ne croyait pas en Dieu ». Il continue : « Pour eux (les réalistes français), le principal intérêt n'est pas de montrer comme un homme, en se maîtrisant soi-même, devient le maître de son sort; mais comment l'instinct brise irrésistiblement tous les obstacles et comment la prophétie écrite dans ses nerfs et dans son tempérament s'accomplit « malgré lui ». Et il ajoute : « La triste analyse, qui a réduit aux limbes d'une simple psychologie notre foi longuement caressée en une loi morale et en un Dieu pouvant entendre nos prières, ne sera pas très tendre pour les formes belles et gracieuses qui vécurent dans l'esprit du poète et qui peuplent le royaume de la fantaisie » (2).

Multiples étaient les éléments du roman étranger contre

(1) *Realism and Decadence in French Fiction* (*Quarterly Review*, Juillet 1890).

(2) *Id.*

lesquels la critique anglaise réagissait. Ce qu'elle admet le moins, c'est la peinture des situations intimes. Un critique anglais censure les moyens que l'écrivain français doit avoir employés pour obtenir ses renseignements. Ce critique n'aime pas qu'on parle des choses avec une franchise trop brutale, et déclare que Maupassant « en termes crus, mais avec le plus grand calme et quelquefois sur un ton badin, trace des croquis animés qui ont, depuis longtemps, passé les bornes de ce qu'il est permis au langage humain de dire ». Il est même disposé à recourir à l'invective pour montrer sa supériorité sur ce qu'il appelle le charme illícite des romans étrangers. « Dans *Notre Cœur*, dit-il, on trouve une espèce de charme meurtrier qui captive l'âme et l'esprit, mais certes pas ceux d'un Anglais qui, lui, méprise ce qui paraît, à son voisin des Gaules, un luxe de sentiments » (1).

D'autres critiques, d'un caractère plus modéré, font sourire. On peut difficilement concevoir une expression plus parfaite des sentiments bien caractéristiques qu'éprouve un Anglo-saxon en présence d'un roman naturaliste, que celle qui émane de la plume de Andrew Lang. « On ne trouve guère d'humour dans leurs œuvres (celles des naturalistes), écrit-il, et ils n'engendrent pas la bonne humeur... Si j'avais à porter une accusation, j'ajouterais que quelques-uns (des naturalistes) ont une connaissance presque diabolique de la nature féminine... Une pareille analyse met le lecteur mal à son aise, lui donne l'impression qu'il est indiscret et indigne (intrusive and unmanly) ».

(1) *The French Decadence (Quarterly Review*, avril 1892).

Il nous indique franchement les modèles où il va chercher les règles qui lui servent à juger les écrivains. « N'exagérez pas les mérites de nos ouvrages modernes, conseille-t-il, trois ou quatre seulement prendront place dans le monde immuable où sont *Tom Jones* et la *Bride of Lammermoor*, *Esmond* et *Pickwick* » (1). Il est intéressant de remarquer que, dans le même article, Lang mentionne parfois Tolstoï, Dostoïewski, Anatole France, Flaubert et Henry James. Jusqu'à quel point ces écrivains apprécieraient-ils le « monde immuable » de *Tom Jones* et de *Pickwick* ? C'est un sujet digne du talent d'un Voltaire ou d'un Shaw.

Voici encore une remarque caractéristique de Lang : « Je suis moi-même un pessimiste... mais je n'ai trouvé pour ainsi dire que du bien dans l'homme et dans la femme. En dehors de la politique, hommes et femmes semblent presque toujours bons, patients, courtois, de bonne humeur et bien élevés — quand on les connaît bien » (2).

Mais peu d'écrivains furent aussi polis que Lang dans les jugements qu'ils portèrent. Ernest Vizetelly, dans son ouvrage sur Zola, s'étonne que les critiques anglais et américains persistent dans cette ridicule assertion que Zola a peint l'ordure. « Ses articles, ses déclarations, ses explications avaient été portés à la connaissance du public et il était facile de se les procurer, écrit Vizetelly,

(1) *Realism and Romance* (*Contemporary Review*, nov. 1887).

(2) Id.

mais par négligence, paresse ou ignorance, la grande majorité des critiques anglais et américains ne les ont jamais lus et la légende du Zola ordurier, dont l'habitat est le tas de fumier et le dépotoir, s'est répandue partout » (1).

Toutefois, Kate Cooper, montre une certaine connaissance du but que poursuit Zola. Ce qui ne l'empêche pas d'écrire : « Dans ses romans on ne voit aucun but spécial, si ce n'est le désir bien connu et détestable d'amuser et de faire passer le temps, en décrivant des passions » (2).

Un autre auteur parle du « royaume horrible de Sapho peuplé de Harpies ignobles et de créations obscènes qui semblent frapper de démence l'esprit des Parisiens » (3).

Quelques-uns même ne reculent pas devant les injures. « M. Guy de Maupassant, écrit un critique dans la *Quarterly Review*, est un gentleman de naissance et d'éducation, mais non quand il écrit ». Il ajoute que M. Prudhomme, « soit dit à son honneur », a réalisé des réformes en France; « un jour peut-être livrera-t-il aux flammes les volumes de Zola et de Maupassant. L'humanité ne perdra rien par cet holocauste » (4).

« Le naturalisme, écrit un autre, est l'anarchiste conquérant de notre époque... tendant le miroir à la nature, la nature de nos voisins des Gaules, qui, nous ferons bien de ne pas l'oublier, est humaine... avec une certaine dif-

(1) Ernest Vizetelly, *Emile Zola, Novelist and Reformer*, 1904, p. 200.

(2) *Realism of Today (XIXth Century)*, avril 1894).

(3) *Realism and Decadence in French Fiction (Quarterly Review*, juillet 1890).

(4) *The French Decadence (Quarterly Review*, avril 1892).

férence » (1). Mais l'opinion de certains critiques plus ou moins perspicaces que nous avons donnée ici, n'offre pas une idée exacte des commentaires de la presse et ne révèle pas l'agitation populaire que suscita la traduction en anglais des œuvres de Zola. Ceux qui écrivaient pour des revues connues étaient nécessairement plus modérés dans leurs jugements que les critiques des journaux. Il peut y avoir quelque intérêt à citer quelques articles de presse pour faire connaître l'attitude populaire.

« Le réalisme, d'après les lumières françaises les plus récentes, dit un collaborateur du *Society*, n'est rien moins que franche animalité; ce n'est pas seulement l'insinuation d'une intrigue médiocre, mais la mise à nu des plaies sociales sous leur forme la plus répugnante; c'est l'alternance de la franchise brutale de l'ouvrier ivre d'aujourd'hui et de la molle sensualité de la Corinthe d'autrefois. En un mot, c'est l'ordure et l'horreur pure et simple; et l'Anglais bon enfant, qui pourrait critiquer en souriant le roman français et le déclarer « un peu vert », sera dégoûté et excédé des détritits inartistiques que l'on trouve dans *La Terre* de Zola. Pourtant, la maison Vizetelly, de Catherine Street, peut publier impunément une traduction presque littérale du *chef-d'œuvre* bestial de Zola. Dans l'original français, ses péchés sont assez monstrueux, en toute conscience, mais il suffit de parcourir un chapitre de la version anglaise pour faire désirer quelque chose, pour enlever le mauvais goût de la bouche » (2).

(1) *The Modern French Novel* (*Quarterly Review*, avril 1890).

(2) *Society*, 21 avril 1888.

Un collaborateur du *Sentinel* raconte qu'il avait vu un roman de Zola à la devanture d'un libraire, ouvert de manière que les passants puissent en lire certain épisode. Le journaliste lut les deux pages et déclara que « le sujet était de nature si infâme qu'il était impossible qu'un jeune homme n'ayant pas appris le divin secret de se maîtriser soi-même, pût le lire sans commettre le péché de chair dans les vingt-quatre heures » (1).

Il serait intéressant d'étudier en détail les différents aspects des commentaires de la presse; toutefois, sauf en ce qu'ils nous révèlent l'intérêt généralement suscité par les ouvrages étrangers et le verdict qu'on porte sur eux, ils n'ont pas grande valeur. Nous estimons plus significatifs le jugement et la condamnation d'Henry Vizetelly, pour avoir traduit et vendu les ouvrages de Zola, car ils nous font connaître l'indignation populaire que soulevèrent les tentatives d'implantation du naturalisme en Angleterre. Le compte rendu du jugement et des événements qui le provoquèrent est emprunté en grande partie aux écrits d'Ernest Vizetelly (2).

La première résistance organisée contre la traduction des œuvres de Zola fut celle d'une société qui s'appelait la « National Vigilance Association ». Le but de la société « était de protéger garçons et filles contre ce qu'on appelait « la littérature pernicieuse ». Elle s'adjoignit des pré-

(1) Cité dans *Pernicious Literature, Debate in the of Commons, Trial and Conviction for the sale of Zola's Novels, with Opinions of the Press* (National Vigilance Association) 1889, p. 6.

(2) *Emile Zola, Novelist and Reformer* (1904), Ch. IX.

dicateurs et des réformateurs de toutes nuances et prépara une croisade.

« La campagne commença donc, écrit Ernest Vizetelly, et trouva bientôt un écho dans les journaux. A cette époque (1888), il n'y avait pas, dans toute l'Angleterre, vingt journalistes ayant lu les articles de Zola, et les ouvrages de critique dans lesquels il exposait ses vues et l'objet de ses romans. Dans ces derniers, comme on le sait, il s'abstient de prêcher... S'il eût prêché, le clergé... aurait peut-être été avec lui, et même le *Blackwoods Magazine* aurait hésité à le traiter d'homme sans conscience. Mais il se contenta de peindre le vice comme quelque chose de vil, et plus il le rendait dégradant, plus on l'insultait, plus on l'accusait de s'y vautrer, de donner libre cours à ses instincts ignobles, libidineux, dans le but exprès de corrompre tous ceux qui le liraient. Cette accusation se propagea dans toute la presse anglaise, ainsi qu'en font foi des centaines de coupures de journaux de Londres et de province en possession de l'auteur. Et Vizetelly et C^o furent accusés d'avoir délibérément choisi « le pire » des livres de Zola pour lancer une traduction.

« La vérité est que, en 1888, ils vendaient des traductions de tous les romans que Zola avait écrits, à l'exception des *Mystères de Marseille*, de *La Confession de Claude* et du *Rêve*; ce dernier ne parut à Paris qu'à la fin de cette année-là... »

« Quand l'opinion publique fut suffisamment préparée, la question de la « littérature pernicieuse » fut portée devant la Chambre des Communes par un de ses membres, M. Smith, député du Flintshire ». L'ordre du jour pro-

posé par M. Smith était : « Que la Chambre déplore la rapide propagation d'une littérature démoralisante, et est d'avis que la loi contre les publications obscènes et les images et imprimés indécents doit être rigoureusement appliquée et, si cela est nécessaire, renforcée ». Il convient de remarquer que cet ordre du jour n'est pas dirigé spécialement contre les traductions françaises. Toutefois, certaines parties du discours de M. Smith les visaient. Il désignait Henry Vizetelly comme « le principal coupable de la propagation de la littérature pernicieuse » et, s'appuyant sur un rapport de la *Pall Mall Gazette* dont il ne contredit aucune allégation, il déclara, parlant des œuvres de Zola, que « rien de plus diabolique n'était jamais sorti d'une plume humaine; qu'elles étaient juste bonnes pour des pourceaux, et que ceux qui les lisaient devaient transformer leur esprit en dépotoirs ».

La motion de M. Smith fut votée à l'unanimité, mais le Gouvernement hésita à ordonner des poursuites. Le Gouvernement estimait que les poursuites devaient avoir lieu à la demande de particuliers.

Mais revenons au récit d'Ernest Vizetelly : « Pendant ce temps, la campagne continuait... Le vigilant *Guardian*, organe de l'Eglise d'Angleterre, profita de l'occasion pour vitupérer contre Sir Richard Burton et ses *Arabian Nights*; *The Tablet*, des Catholiques, fit cauteleusement connaître son approbation puisque, d'une manière générale, on « suspectait » Emile Zola d'être immoral; comme il fallait s'y attendre, les journaux consciencieux dirent « amen » à tout ce que Smith avançait. Un austère collaborateur du *Globe* écrivit que les livres de Zola étaient « d'une dangereuse

lubricité », qu'ils ne savaient pas seulement les fondations de la nature humaine masculine et féminine, mais qu'ils détruisaient l'innocence, corrodaient la nature morale ». Le *Birmingham Daily Mail* déclara que « Zola se vautrait simplement dans l'immoralité ». Le *Whitehall Review* réclamait à grands cris qu'on poursuivît l'éditeur... Quelques journaux se drapèrent dans leur dignité et ne soufflèrent mot ; d'autres restèrent indifférents et firent preuve de bon sens : *The Standard*, the *Scottish Leader*, *The Scotsman*, *The Radical Leader*, the *Bradford Observer*, the *Country Gentleman*, *Picadilly*, the *Newcastle Chronicle* et *The Western Daily Press*. Il peut y en avoir eu d'autres, car nous n'avons pas la prétention que notre collection de coupures de journaux soit absolument complète ; mais après avoir compulsé quelques centaines d'extraits, on en trouve peu qui ne soient mensongers ou empreints de bigoterie, de pruderie puritaine, ou d'ignorance grossière. En tous cas, il est certain qu'une imposante majorité de directeurs de revues britanniques et d'auteurs d'articles de tête, prirent à leur compte les opinions des Pharisiens. »

La campagne atteignit une phase décisive. Un cabinet d'avocats, Colette et Colette, assigna par devant le Tribunal de police de Bow Street Henri Vizetelly, pour avoir publié trois livres obscènes : *Nana*, *The Soil* (*La Terre*) et *Piping Hot* (*Pot Bouille*), d'Emile Zola. Le 10 Août 1888, Vizetelly se présentait.

Il est impossible, dans les limites de cet ouvrage, d'entrer dans les détails du premier jugement tel qu'il a été relaté par Ernest Vizetelly. Nous en donnerons seulement un résumé. Le Gouvernement, encouragé par la presse, en-

tama des poursuites et le ministère public lut certains extraits de *The Soil* (*La Terre*). L'attitude du jury et ses interruptions réitérées indiquaient clairement quel serait le verdict. En conséquence, Vizetelly, sur les avis de son conseil, décida, au lieu de plaider « non coupable » de plaider « coupable ». Il fut alors condamné à payer une amende de cent livres et à fournir une caution de deux cents livres comme garantie qu'il se conduirait bien pendant douze mois.

L'amende fut payée, mais il sembla subsister quelque doute dans l'esprit des Vizetelly sur ce qu'on entendait par bonne conduite. Ils interprétèrent la réprimande du juge comme étant une interdiction de publier *Nana*, *The Soil* (*La Terre*) ou *Piping Hot* (*Pot Bouille*) « sous leur forme actuelle », et de publier aucune traduction de Zola qui fût « au moins aussi répréhensible que celles-là ».

Il fut donc décidé par la maison d'édition que l'on essaierait d'expurger les livres de Zola de manière à les rendre acceptables au public anglais. Ce travail fut confié à Ernest Vizetelly. Il y consacra deux mois et raya ou modifia trois cent vingt-cinq pages sur les quinze volumes qui lui avaient été confiés.

Toutefois, les « National Vigilants » avaient été si heureux de leur première victoire facilement remportée qu'ils retournèrent à la bataille. Henry Vizetelly fut de nouveau poursuivi, cette fois pour avoir vendu les livres suivants : *L'Assommoir*, *Fat and Thin* (*Le Ventre de Paris*), *The Rush for the Spoil* (*La Curée*), *Abbé Mouret's Transgression* (*La Faute de l'abbé Mouret*), *How Jolly Life is* (*La joie de vivre*), *The Fortune of the Rougons*, et *His Excellency E.*

Rougon (*Son Excellence Eugène Rougon*), par Zola; *Madame Bovary*, par Gustave Flaubert; *A Love Crime* (*Un crime d'Amour*) par Paul Bourget; *A Woman's Life* (*Une Vie*) et *A Ladies' Man* (*Bel Ami*), par G. de Maupassant. L'affaire fut portée par devant M. Vaughan, magistrat de Bow Street, qui ordonna la mise en jugement de Vizetelly pour les ouvrages dont les noms suivent : *Abbé Mouret's Transgression* (*La Faute de l'abbé Mouret*), *The Rush for the Spoil* (*La Curée*), *Fat and Thin* (*Le Ventre de Paris*), *His Excellency E. Rougon* (*Son Excellence Eugène Rougon*), *How jolly Life is* (*Joie de Vivre*), de Zola; *A Love Crime* (*Crime d'Amour*), de Bourget et *A Ladies' Man* (*Bel Ami*), de Maupassant.

On ne peut s'empêcher d'éprouver un sentiment de pitié pour Henry Vizetelly. C'était un homme de soixantedix ans et il se rendit compte qu'un verdict défavorable serait sa ruine. Ernest Vizetelly raconte (1) que lorsqu'il revint de Bow Street, le jour où il fut mis en prison, « il adopta la seule conduite compatible avec la loyauté. Il transféra tout ce qu'il possédait au nom de ses créanciers, afin que sa maison pût être liquidée » :

Les « Vigilants » préparèrent l'opinion publique en vue du second procès Vizetelly; ils répandirent des extraits des journaux qui l'avaient condamné lorsqu'il avait plaidé coupable lors de son premier procès. Ces extraits provenaient du *Times*, *St James Gazette*, *Whitehall Review*, *Star*, *Globe*, *Morning Advertiser*, *Saturday Review*, *Methodist Times*, *Liverpool Mercury* et *Western Morning News*.

(1) Ernest Vizetelly, *Emile Zola, Novelist and Reformer*, p. 286.

Les liquidateurs des biens de l'éditeur résolurent de soutenir la lutte et fournirent des fonds.

On se demande pourquoi Henry Vizetelly décida de plaider coupable à ce deuxième procès. L'explication qu'en donne Ernest Vizetelly semble peu probante, mais c'est la seule que nous ayons (1). Il déclare qu'Henry Vizetelly ne put consulter son avocat qu'une demi-heure avant l'ouverture de l'audience publique de la *Central Criminal Court*, le 30 Mai 1889. L'avocat de Vizetelly ne perdit pas son temps à discuter avec le vieillard, mais déclara qu'il ne pouvait pas présenter de défense. Le prévenu devait s'en remettre au Tribunal. On adopta cette ligne de conduite, car le temps manquait pour faire changer l'avocat d'avis, ou pour en prendre un autre comme avocat principal (2).

Ayant plaidé coupable, Vizetelly fut condamné à trois mois de prison comme délinquant de première catégorie. Le juge déclara qu'une amende serait inutile puisque le prévenu n'avait pas les moyens de la payer (3).

Toutefois, le verdict du juge n'exprimait pas l'opinion unanime des Anglais intelligents. La preuve en est dans la pétition que signèrent cent à cent cinquante hommes d'Etat éminents, des biologistes, des docteurs, des artistes, des littérateurs, pétition adressée au Ministre de l'Intérieur pour demander la mise en liberté de Vizetelly.

(1) Id. page 287.

(2) Ernest Vizetelly, *Emile Zola, Novelist and Reformer*, p. 291.

(3) Id., page 293.

On ne pourrait donner la liste complète des signataires de la supplique, même si on le voulait, car Ernest Vizetelly n'en a pas gardé copie. Toutefois, il convient de mentionner les noms des romanciers les plus connus et des hommes de lettres qui, d'après les souvenirs d'Ernest Vizetelly, apposèrent leur signature; ceci permettra de connaître ceux d'entre eux qui appréciaient assez la littérature étrangère pour prendre part à cette manifestation (1).

Les romanciers qui signèrent la pétition furent : Thomas Hardy, George Moore, H. Rider Haggard, Walter Besant, W. Clark Russell, Hall Caine, T. P. O' Connor, H. W. Lucy, J. Fitzgerald Molloy, F. C. Philips, George du Maurier, Frank Harris, Grant Allen, « Ouida », Mrs. Frances Hodgson Burnett, Mrs. Elizabeth Lynn Lynton, Mrs. Mona Caird, John Strange Winter, Olive Shreiner, Mabel Collins (Cook), Harriet Jay, G. A. Sala, Edmund Yates et Frank A. Marshall.

Les hommes de lettres sont : Havelock Ellis, John Addington Symonds, Arthur Symons, H.D. Traill, Leslie Stephen, Henry Arthur Jones, A.W. Pinero, Edmund Gosse, Dr. R. Garnett, Oscar Browning, Samuel Storey, Robert Buchanan, Ernest Rhys, Hames S. Corton, St Loe Strachey, G. Laurence Gomme, Frederick and James Greenwood, William Senior, Archibald Forbes, William Archer, Frank T. Marzials, Norman Maccoll, William Sharp, Alex C. Ewald, et H. Sutherland Edwards.

(1) Ernest Vizetelly rapporte que plusieurs des signataires de la pétition firent certaines réserves au sujet des romans de Zola, mais il ne les nomme pas. Voir p. 297 de *Emile Zola, Novelist and Reformer*.

Pour si grande que fût l'hostilité rencontrée par les romans français, ils avaient conquis une grande popularité et cette popularité s'accroissait chaque jour. A l'époque où Vizetelly était poursuivi, sa maison d'édition vendait 1.000 traductions des romans « naturalistes » français par semaine; Ernest Vizetelly déclare qu'il y en avait près d'un million d'exemplaires en circulation (1).

Il y avait eu sur le marché une douzaine de versions américaines soigneusement expurgées, avant que les éditeurs anglais eussent commencé à publier des traductions de Zola (2). Les versions anglaises débutèrent par la publication de *Au bonheur des Dames*, en 1883, qui fut suivie par une traduction de *Nana*. En 1885 parurent *Pot-Bouille*, *La Curée*, *L'Assommoir*, *Germinal* et *Thérèse Raquin*. Il est à croire que leur succès fut immédiat, car l'année suivante, en 1886, parurent des œuvres d'autres naturalistes; *Madame Bovary* et *Salammbô* firent leur entrée en Angleterre cette année-là, ainsi que *Les frères Zemgano*, d'Edmond de Goncourt. En outre, cinq nouveaux livres de Zola furent traduits: *La faute de l'abbé Mouret*, *La Fortune des Rougons*, *L'Œuvre*, *La joie de vivre* et *Page d'Amour*. De 1887 à 1889, furent publiés *Une Vie*, *Bel Ami* et *Sur l'eau*, de Maupassant, *Germinie Lacerteux* et *René Mauperin* par les Goncourt. On ajouta aux traductions de Zola, *La Confession de Claude*, *La Terre*, *La Conquête de Plassans*, *Le Ventre de Paris*, *Son excellence Eugène Rou-*

(1) Ernest Vizetelly, *Emile Zola, Novelist and Reformer*, p. 257 et note.

(2) Id., page 243.

gon, *Madeleine Féral* et *Le Capitaine Burle*, sans compter vingt éditions nouvelles ou différentes.

De 1890 à 1897, parurent deux autres éditions de *Madame Bovary*, ainsi qu'un livre sur les œuvres et les lettres de Flaubert par J. C. Tarver. *Sœur Philomène* et une partie des *Lettres et Journal* des Goncourt furent traduits, une nouvelle édition de *Germinie Lacerteux* fut lancée. Aux traductions de Maupassant s'ajoutèrent *Pierre et Jean*, et trois volumes de *Contes*; une version anglaise fut donnée de *L'Attaque du Moulin*, *L'Argent*, *La Débâcle*, *Le Docteur Pascal*, *Le Rêve*, *Lourdes*, *Rome*, *Les Mystères de Marseille*, et les *Contes à Ninon*, de Zola. De plus, neuf éditions nouvelles ou différentes et deux livres sur Zola furent publiés.

Il convient de signaler, en outre, que, en même temps que les traductions ci-dessus mentionnées, vingt-quatre livres de Daudet, comprenant *Sapho*, *L'Evangéliste* et *Numa Roumestan*, deux de Huysmans, *En route* et *La Cathédrale*, ainsi que huit romans de Bourget, et toute la *Comédie Humaine* furent traduits et publiés en Angleterre.

Non seulement les romans français, mais les romans russes furent publiés à cette époque. Huit livres de Tourguenieff furent traduits en anglais de 1883 à 1887, sept de Dostoïewski de 1881 à 1888; et l'œuvre complète de Tolstoï en 1888. Ces écrivains aidèrent les Français à provoquer la transformation du roman anglais. Nous ne pensons pas que l'influence exercée par les auteurs russes pendant les années 1890-1900 ait été bien grande, mais en

matière d'influence générale, il est difficile de faire des distinctions (1).

Ce torrent de romans étrangers n'a pas été sans avoir ses effets. George Meredith, dans le premier chapitre de *Diana of the Crossways* (1885) avertit les Anglais de se méfier du dégoût de la nourriture cérébrale. « Il faut à toute force, continue-t-il, se nourrir de quelque chose. Les choses qui ne sont pas nourrissantes pour le cerveau ne sauraient reconstituer quoi que ce soit, sauf des carcasses, et les carcasses se jettent aux ordures... La nourriture cérébrale, ce n'est pas maigre pitance; en matière de roman, c'est l'histoire intime et la supposer peu appétissante est la plus profonde des erreurs. Des douzaines d'émissaires se jetteront dans cette brèche qui baille là-bas (s'il n'y a que les poursuivants pour se rallier à l'étendard philosophique). Ils se sont rassasiés à vomir des petits chevaux de bois dont ils font montre comme sur un champ de courses aux gueulards oisifs. Un grand écrivain moderne dont la vision était claire et l'intelligence lucide — il est mort (2) — et qui dans la plénitude de son talent aurait été à même de créer des femmes pensives, des femmes pensantes, a dû gémir de ne pouvoir donner à ces pantins, de chair et d'os cependant, le souffle vital de la réalité. Il aurait pu en faire de la nourriture cérébrale, mais il n'est plus de ce monde. S'il en avait eu l'audace, il aurait —

(1) « Après la décadence du roman « victorien » proprement dit, avec la mort de George Eliot, les principales influences que l'on constate viennent de France et se manifestent sous forme d'impressionnisme esthétique ou de réalisme répugnant, ou d'un mélange des deux. » Harold Williams, *Modern English Writers*, p. 232.

(2) Thackeray.

car il était de la taille des Titans — élevé son art au niveau de l'histoire et l'aurait doué d'un intérêt qui eût de beaucoup dépassé celui que présente le récit des faits publics. Il est de nos aînés, des sages, qui non sans quelque bonne et suffisante raison, tournent en dérision la sempiternelle pantomime. Ils appellent l'art du romancier pâture pour abrutis ou drogue à abrutir qui s'y adonne, lecture à abêtir quiconque aime lire. Ce quiconque-là, c'est toute une population et cette population se doute vite qu'elle est « capable d'en faire autant », oui d'écrire du moins comme ça. On peut, en vérité, se risquer à prédire que si nous ne faisons pas bientôt entrer quelque philosophie dans le roman, il périra, étouffé sous la multitude de ceux qui font profession de lui consacrer leur vie. Ils ont l'éteignoir à la main. Au lieu donc de lever vers le ciel des bras scandalisés aux timides intrusions de la philosophie, invoquez, je vous en prie, sa présence. Sans elle l'histoire n'est qu'un canevas de faits divers, le roman un modelé de pantin sans ossature (1). Avec l'aide de la philosophie, chacun de ces pantins peut devenir un personnage, une personne, un être humain. Nous demander de faire nature, en bannissant toute philosophie, c'est attendre d'une courge qu'elle fasse des cabrioles. Autant il faut des jambes pour danser, autant la philosophie est nécessaire pour faire de notre humaine nature quelque chose de convenable et d'acceptable. Le roman vous implore de respirer plus largement et de le prendre avec cette céleste

(1) « Ossature », littéralement « anatomie d'un squelette ».

compagne, à la fois son inspiratrice et sa raison d'être. Il y a une baraque et un guignol à tous les coins de foire; chez celui-ci de la vie en dentelle, dans l'autre quelque monstre, et vous ne verrez pas autre chose, sauf des os décharnés, si vous ne vous ouvrez pas à la philosophie. Pour que nous puissions, à la manière du grand chroniqueur, vous transcrire la vie en connaissance de cause, vous montrer les faits par leur ambiance, dès lors plus vrais qu'isolés, et comme parfumés de réalité, vous peindre la femme, vous reproduire l'homme, mettre du sang dans les veines du héros et de la cervelle dans la tête de l'héroïne, il faut que vous appreniez à votre imagination quelle est l'image féminine que vous cherchez, et que vous ployiez devant elle vos genoux de civilisés pour qu'elle atténue ses dédains et se défende de la rudesse de ceux qui font trop les difficiles » (1).

Vers 1891, on constate l'existence d'un profond mécontentement au sujet du roman anglais. Dans la *Quarterly Review*, un critique cite quelques-uns des sentiments de Meredith rappelés plus haut, puis exprime sa propre façon de voir. « La commune denrée anglaise qui se débite en trois volumes, dit-il, est un produit de l'époque, une institution comme les ineffables trains de plaisir, un refuge pour couturière en détresse, quelque chose de naturel, tel le métal blanc et le thé de l'après-midi. L'épithète homérique, consacrée, par une longue habitude, à son usage est « trashy » (camelotte). Notre roman indigène, pris dans

(1) G. Meredith, *Diana of the Crossways*, The Modern Library Series, Bondi and Liveright, New-York, pages 14 et 15.

l'ensemble, contient peu d'art et pas de science. Et son art est usé; c'est un faible écho de Rousseau, avec un décorum insulaire qui étouffe ses accents trop gaulois et le ramène à une respectable inanité. C'est une prude sentimentale qui pousserait des cris et peut-être s'évanouirait à la simple mention, par l'effronté M. Meredith, de « l'anatomie d'un squelette ». Se délectant dans la saison d'amour, carnaval de l'égoïsme, notre miss britannique arrête discrètement son récit quand sonnent les cloches du mariage et qu'elle est — pour employer son expression favorite — conduite à l'autel par le héros qu'elle a poursuivi ou attiré, de la première ligne à la dernière, pendant un millier de pages. Lorsque le satiriste français marche à l'aventure dans la forêt de Mudie (1) et regarde ces créations étranges et extraordinaires, il éprouve un sentiment d'étonnement et d'amusement irrésistible, qui le pousse à exagérer les moins louables éléments de son propre roman, dans l'espoir de scandaliser davantage; car il n'y a rien qu'il méprise davantage que Rousseau devenu puritain. L'« éternelle pantomime » de la vertu rose-tendre louchant à travers les pages de son livre de prières du vice, tandis qu'elle prend ses ébats dans les limites de la moralité, celle exigée par la police, lui paraît très risible » (2).

Mais les idoles doivent être renversées. L'écrivain est arrivé au point où il peut appeler Dickens « le génie de la bizarrerie personnifiée » ainsi que « le stage struck senti-

(1) *Entreprise de bibliothèques circulautes à Londres.*

(2) *English Realism and Romance, Quarterly Review*, octobre 1891.

mentalist » (1). « Quelque chose manque chez Dickens, dit-il, est-ce l'absence de pensée, de philosophie ? Il pleure et rit tour à tour ; mais sa comédie est éclairée des feux de la rampe, et il n'est pas capable de s'attaquer à la comédie de la vie, plus profonde, plus nuancée, mais combien plus poignante ».

Vincent Sullivan est également disposé à tourner en ridicule le vieux roman sentimental. « Il est facile, dit-il, — même si c'est plus dégradant — d'écrire un certain genre de roman. Pour prendre un exemple hypothétique, il est facile d'écrire l'histoire de M^{lle} Parfait ; comment à la mort de ses parents, elle va résider dans le village, et mène une vie calme et tranquille ; un jour, au cours d'une promenade dans la campagne, elle est remarquée par la femme du squire, qui sur le champ l'emmène au château. Naturellement, elle ne tarde pas à être au mieux avec la famille et le fils du squire tombe amoureux d'elle. Il faut alors que les nuages s'amoncellent ! Un misérable entre en scène et bombarde sa vertu de projectiles maladroits. Constatant, après quelques mois, que sa vertu habite une citadelle inexpugnable, il se tourne alors vers le jeune squire qu'il raille et aiguillonne au point d'en arriver aux coups. Et vite ! les y voilà... ils travaillent ferme de l'acier nu, sur le rivage normand, par une matinée de pluie fine ; et le squire serre de près mon gaillard, quand — ah ! pour l'ancien amour et oh ! pour le nouveau — accourt M^{lle} Parfait, à notre grand étonnement ; elle se jette entre les deux épées

(1) Un sentimental qui pense toujours aux effets de la scène.

sur le sable blond de la plage devant la mer agitée. Eh bien, je déclare qu'un roman construit sur une trame si mince, et développé en trois volumes, avec une solide reliure, ferait certes bonne contenance chez Mudie; il deviendrait, non moins certainement, au bout de quelque temps, de la morale mise en conserve. Car aujourd'hui, nous paraissions nourrir notre morale d'un tout petit peu de lait coupé d'eau, avec une bonne dose de sucre, et pas le moindre soupçon de citron » (1).

Vers 1894, la réaction contre le roman de l'ère victorienne avait abouti à l'établissement d'une nouvelle école. S'élevant contre ce qu'il considère comme les extravagances de la nouvelle formule, Arthur Waugh, dans le premier numéro du « *Yellow Book* » proteste en ces termes : « Elle (la nouvelle école du roman) veut être virile, pleine de sève de la vie, forte, robuste, musclée. Elle veut nous entraîner dans les champs, nous dévoiler les passions les plus grossières de l'ouvrier de ferme vulgaire; à tout prix, elle veut peindre la vie qu'elle observe autour d'elle. Elle sera au moins en harmonie avec le manque de goût que l'on croit à tort être contemporain. Nous avons à l'étranger un roman réaliste, et nous commençons à l'imiter chez nous. » Il ne croit pas que « cette espèce de littérature » puisse survivre à la période troublée que nous traversons (2).

Comme le « *Yellow Book* », revue trimestrielle aux

(1) Cité dans *The Eighteen Nineties*, par Holbrook Jackson, p. 232.

(2) Arthur Waugh, *Reticence in Literature (The Yellow Book)*, juillet 1894).

tendances les plus libérales, publiait aussi bien des articles d'auteurs de la nouvelle école que de leurs adversaires, on peut considérer la critique ci-dessus comme représentative de l'opinion conservatrice vers 1895, qui admettait l'abandon des anciennes traditions mais s'opposait, au nom de la morale et du goût, aux nouvelles tendances. Quelques-uns protestaient, non sans raison, contre le nouvel esprit de franchise, disant que, en société, le langage, comme les vêtements « est un moyen artistique et bienséant de cacher ce qui ne doit pas être vu » ; et d'autres étaient d'accord avec H. D. Traill pour dénoncer « toute croyance à la perpétuelle fraîcheur et au charme d'existences purement sordides » (1).

« Pour leur défense, dit M. Holbrook Jackson, les partisans de la franchise en littérature commençaient par déclarer qu'ils ne se sentaient de désir bien défini ni pour l'immortalité ni pour la beauté, ni même pour la moralité. Le moderniste n'était pas seulement franc, il était franchement amoral ; sa seule préoccupation était d'imprégner son livre de vie, du sens de la réalité, sans tenir compte de la présence ou de l'absence d'idées morales, laissant beauté et immortalité se débrouiller elles-mêmes » (2).

Toutefois, Hubert Crackanthorpe estime la victoire gagnée. Dans sa réponse à Waugh, il ne se croit pas obligé de partager les enthousiasmes et les extravagances de ses confrères naturalistes : « Le temps passe vite dans les temps agités que nous traversons, dit-il, l'opposition faite

(1) H. D. Traill, *The New Fiction*, Ch. I.

(2) Holbrook Jackson, *The Eighteen Nineties*, p. 220.

à la renaissance du roman traité comme une interprétation consciencieuse de la vie, n'est plus ce qu'elle était; ses adversaires ne sont plus les hommes qu'ils étaient. Il n'y a pas longtemps qu'un éditeur fut envoyé en prison pour avoir publié des traductions anglaises de spécimens célèbres du réalisme français (1); pourtant, l'autre jour, c'était à qui ferait honneur au principal représentant de cette tendance de l'autre côté du Détroit (2), et l'on n'a entendu que les protestations attardées de quelques braves gens, mal équipés du prétentieux courage de l'ignorance et de l'insupportable confiance en soi que donne le savoir de seconde main ». « Personne ne risque de combattre tout seul dans les petits assauts qu'il faut livrer aux puritains, continue-t-il; l'héroïsme est en baisse; Mrs. Grundy (3) devient mythologique; une foule d'adeptes inattendus surgissent de tous côtés et le conflit mortel contre lequel on nous avait mis en garde n'est qu'une intéressante escarmouche. On publie des livres, on imprime des contes, dans des revues de la vieille école, qui n'auraient jamais été tolérés il y a quelques années ».

Crackanthorpe exhorte les anciens adversaires des réalistes à une critique plus vigoureuse et à sortir de leur apathie. Il manifeste même une certaine sympathie pour celui qui proteste au nom de la morale. « Sa situation est

(1) Allusion à l'emprisonnement de Vizetelly le 30 mai 1889.

(2) Allusion à la visite de Zola en Angleterre le 20 septembre 1893. pour répondre à l'invitation de l'Institut des Journalistes. L'Institut des Journalistes avait invité des représentants officiels de diverses organisations étrangères et l'invitation avait été adressée à Zola en sa qualité de Président de la Société des gens de Lettres.

(3) L'équivalent en anglais de M. Prudhomme.

pénible, dit Crackanthorpe, et c'est pour lui que j'en appelle. Car on l'a délogé du sommet qu'il occupait, il est devenu la cible des railleries impitoyables de la jeunesse débauchée de Fleet Street et de Chelsea. On l'a traité de Philistin; on l'a raillé sur ses idées du moyen-âge; on a prétendu qu'il s'était compromis avec cette indécente vieille femme, Mrs. Grundy... Celui qui se dresse au nom de la morale est, après tout, dit-il, un facteur tangible et compréhensible du monde social ». Crackanthorpe excuse son opposition aux œuvres des naturalistes, car « pour lui, la subtile et indirecte moralité de l'art est incompréhensible ».

En manière de conclusion, Crackanthorpe s'appuie sur le témoignage d'Edmund Gosse : « Un public qui a goûté au fruit de l'arbre du savoir ne peut plus se contenter de marionnettes... Quoiqu'il arrive, nous ne pouvons revenir, dans les romans sérieux, aux invraisemblances de l'ancienne intrigue bien construite, aux enfants changés en nourrice, à l'héroïne, image de la Madone, et au héros pareil à un Dieu, aux vertus impossibles et aux vices mélodramatiques. A l'avenir, ceux mêmes qui s'obstinent à railler le réalisme et à lui donner une fausse interprétation, seront obligés de se conformer davantage à la véritable expérience. Il y aura encore des romanciers qui s'adresseront à la galerie et qui observeront toujours les brillantes conventions d'autrefois... mais ils ne signeront plus George Sand ou Charles Dickens » (1).

(1) *Reply to Waugh (The Yellow Book)*, oct. 1894.

CHAPITRE IV

Les Naturalistes anglais

GEORGE MOORE

George Moore, comme premier représentant de l'école naturaliste anglaise, et le premier et le dernier romancier qui ait complètement adopté les procédés de Zola, est une figure significative dans l'histoire du roman anglais de 1880 à 1900. Son importance tient surtout à ce que ses romans ont joui, pendant un certain temps, d'un grand succès et qu'il n'a pas eu de successeur direct. (1)

De 1885 à 1900, quand on prédisait confidentiellement une orientation nouvelle du roman, beaucoup considéraient que l'œuvre de M. Moore indiquait la voie probable dans laquelle on allait s'engager.

Jetant un coup d'œil en arrière à trente années de distance, nous pouvons voir que ce roman d'un genre nouveau

(1) « M. George Moore est, à coup sûr, une figure singulière et solitaire de la littérature moderne. Dans ses meilleurs livres, il ne s'est pas écarté d'un idéal artistique parfaitement antipathique au tempérament anglais et pourtant, ses meilleurs romans se vendent bien et régulièrement. La majorité de ceux qui le lisent ne comprennent pas le moins du monde le but qu'il poursuit, la minorité lui a assurément accordé moins que son dû. Sa réputation est toujours restée un peu incompréhensible au public anglais ». Arnold Bennett, *Fame and Fiction* (1901).

est apparu et nous pouvons déterminer certaines de ses caractéristiques. Il se distingue du roman « mid victorian » par sa hardiesse de pensée et d'expression, sa concision, la vie qui l'anime, le sens critique qui préside au choix des personnages et des épisodes, l'objectivité scientifique avec laquelle l'intrigue est conduite. Il est difficile de résumer les thèmes qu'il traite en quelques phrases générales ; pourtant, on remarque que les romans sérieux présentent une étude de personnalités contemporaines ayant à résoudre des problèmes actuels. Toutefois, le roman de M. Moore n'est pas de ceux-là. Ce nouveau roman anglais a pris aux ouvrages étrangers les éléments de supériorité reconnus compatibles avec le génie de la race, son tempérament, ses tendances. Mais la semence du naturalisme français, comme on l'a montré dans un chapitre précédent, n'est pas tombée, en Angleterre, sur un sol fertile. En Angleterre, les traditions de la race sont souvent plus fortes que les conceptions intellectuelles. Pourquoi les étudiants en philosophie des universités anglaises acceptent-ils un critérium du mérite fondé sur des considérations de rang et d'influence sociale ? (1) Pourquoi un lecteur de Shaw et de Wells se refuse-t-il à indiquer son chemin à un étranger qui s'est égaré dans le réseau compliqué des rues de Londres ? Pourquoi des Anglais d'un certain âge veulent-ils absolument revoir tous les ans les caricatures sentimentales de Dickens, alors qu'ils fuient tout contact avec les

.. (1) « A feudal criterion of worth ».

gens que Dickens met en scène ? Voilà des questions auxquelles la logique ne peut pas répondre.

En Angleterre, les idées pénètrent lentement dans la vie et les habitudes du peuple. D'une manière générale, les mouvements littéraires durent cinquante ans ou davantage. Un livre peut modifier la science ou la philosophie, mais les idées du peuple évoluent lentement à mesure qu'une période littéraire succède à une autre. Les instincts de la race sont plus forts que la raison, et les idées n'ont pas d'action sur les conventions sociales.

De 1885 à 1894, le roman critique-humanitaire ainsi que le roman donnant une interprétation critique de la vie eurent un véritable succès de « curiosité scandaleuse » ; mais on ne les apprécia pas en Angleterre comme en France, car la masse des lecteurs y était alors incapable — comme aujourd'hui encore — de se dégager de la vie et de la regarder pensivement et curieusement. Il ne faut pas oublier que les sympathies et les antipathies de l'Anglais reposent sur des conceptions sociales et lorsqu'un préjugé devient, au cours de son évolution, un principe, il le renforce de tout son honneur, de tout son orgueil ; il le défendra, si cela devient nécessaire, jusqu'à la dernière goutte de son sang. Analysez ce « principe », il s'irrite ; attaquez-le et il se croit insulté ; demandez-lui en une raison et il vous en fournira une, toute utilitaire, mais qui prouvera, notez-le bien, que ce préjugé n'est pas seulement commode, mais qu'il est incontestablement juste. Et par conséquent, tant que ses actes ne pourront pas s'interpréter dans un sens purement mécanique et matérialiste, l'Anglais restera fidèle aux instincts de son tempérament et

refusera d'admettre une interprétation de ce genre, quand on l'applique à sa propre conduite.

George Moore a joué un rôle important dans une révolte de courte durée, tout comme Swinburne avant lui. Mais mieux que cela, il a joué un rôle important dans une évolution. De 1885 à 1900, le roman anglais qui avait été endigué par un barrage de montagne, déborde, dévale dans la plaine et atteint bientôt les champs fertiles et les pâturages de la vallée. Mais ses eaux avaient été purifiées par leur passage à travers les brèches abruptes et les gorges rocheuses : l'on pouvait y découvrir les traces d'étranges minéraux. C'est la même rivière et pourtant elle est toute différente.

Les principales étapes de l'évolution littéraire et artistique de George Moore eurent Paris pour théâtre. Il alla dans cette ville, nous dit-il, dans « *The Confessions of a Young Man* » (1) plein de curiosité, pénétré d'admiration pour Shelley et Byron et animé de certaines vagues tendances artistiques. Il vécut à Paris une dizaine d'années, fit la connaissance de peintres et d'hommes de lettres et s'intéressa à toutes les tentatives et à toutes les phases de la vie artistique, qui est plus active dans la capitale de la France que dans toute autre cité du monde. Le jeune homme découvre alors avec tristesse qu'il n'a pas de talent pour la peinture; qu'en littérature, Balzac est peut-être le plus grand écrivain de tous les temps, et il en vient peu à peu

(1) L'édition Tauchnitz de 1905 indique sur la couverture l'année 1886 comme date originale de sa publication. Cette date est, probablement, celle où le ~~roman~~ a été achevé, car les *Confessions* parurent d'abord chez Sonnenschein, Lowrey et Co, à Londres, en 1888.

à se convaincre que la méthode des naturalistes pourrait révolutionner le roman.

C'est cette dernière révélation qui nous intéresse et nous ne saurions mieux faire que de nous reporter aux *Confessions*. « Un matin, en attendant M. Duval, écrit M. Moore, je pris le *Voltaire*. Les mots « naturalisme », « vérité », « science » étaient répétés une demi-douzaine de fois. En croyant à peine mes yeux, je lus que l'on doit écrire avec aussi peu d'imagination que possible, que l'intrigue, dans un roman ou une pièce, est démodée et puérile, que l'art de M. Scribe est fait de ficelles, etc... Je me levai de table, demandai mon café, fis fondre le sucre, un peu étourdi comme quelqu'un qui a reçu un violent coup sur la tête... Le lecteur qui m'a suivi jusqu'ici se rappelle l'effet instantané que le nom de « Shelley » fit sur moi dans mon enfance et comment il fit naître en moi toute une foule de sentiments qui illuminèrent les vicissitudes et les passions de nombreuses années de ma vie, jusqu'au jour où je les eus assimilés et qu'ils firent partie de moi-même; le lecteur se souvient aussi que la simple mention du mot « France » détermina en moi une impulsion irrésistible, comme si j'avais reçu une ordination définitive, et que j'obéis à l'appel irrévocable qui devait aboutir à la création d'une existence mentale... Et voilà que, pour la troisième fois, j'éprouvais la peine et la joie d'une soudaine illumination intérieure. Le naturalisme, la vérité, le nouvel art, par-dessus tout cette formule « le nouvel art », tout cela me pénétra d'une sensation soudaine de lumière. J'étais ébloui et je compris vaguement que mes *Roses of Midnight* étaient de stériles excentricités, des fleurs mortes, qui ne

pouvaient être galvanisées et revêtir une apparence de vie; elles étaient impassibles dans toute leur passion... L'ardeur avec laquelle le nouveau Maître (Zola) poursuivait sa propagande et la manière merveilleuse dont il s'emparait des sujets les plus divers, des événements qui se déroulaient, qu'ils fussent politiques, sociaux ou religieux, pour s'en servir comme d'arguments en faveur du naturalisme ou pour prouver la vérité du naturalisme, me plongeait dans la stupéfaction. L'idée d'un nouvel art reposant sur la science, et se dressant contre l'art du vieux monde qui reposait sur l'imagination, un art qui explique toutes choses, et embrasse la vie moderne dans ses moindres manifestations, avec ses ramifications infinies, qui soit, pour ainsi dire, le nouveau credo d'une nouvelle civilisation, me remplissait d'étonnement; je restai muet devant l'infini de cette conception et la hauteur vertigineuse de mon ambition. Mon imagination enfiévrée vit une nouvelle race d'écrivains qui se lèverait et qui, au moyen du roman, poursuivrait, jusqu'à sa conclusion glorieuse et légitime, l'œuvre commencée par les prophètes, et à chaque développement de la théorie du nouvel art, à chaque nouvelle preuve de son applicabilité universelle, mon émerveillement redoublait et l'admiration m'étouffait. » (1)

Aussi, quand George Moore, frais débarqué de Paris et imbu des théories nouvelles sur le roman et l'art, fut obligé de gagner sa vie à Londres en écrivant des romans, il était naturel qu'il cherchât à devenir l'apôtre anglais de la nouvelle école française.

(1) Chapitre VIII.

A Modern Lover (1883), son premier roman, met en scène un jeune homme, un artiste, qui arrive à la célébrité et à une haute situation par l'influence des femmes. C'est un Bel-Ami très atténué, que M. Moore présente — un Bel-Ami un peu effacé et passif. Jugé du point de vue naturaliste, *A Modern Lover* est d'une composition quelque peu défectueuse; car nombre de détails assez menus y sont introduits par l'ancien artifice des coïncidences. Néanmoins, c'est une œuvre sincère et bien venue. M. Moore connaît bien le milieu artiste dans lequel l'intrigue se déroule. De plus il présente des personnages qui ne peuvent être rangés selon la classification traditionnelle en « bons » ou « mauvais ». Le personnage principal est un artiste amoral, ne vivant que pour son art, ses émotions, ses succès; le principal caractère féminin est une femme du meilleur monde qui, à la grande stupeur des lecteurs anglais, ment avec une aisance parfaite et une grâce infinie. Non moins surprenant pour le public anglais est l'attitude critique que prend M. Moore en face de son modèle quand il dépeint l'aristocratie anglaise.

En lisant ce livre de M. Moore, on est immédiatement tenté de croire que l'auteur s'est inspiré de Maupassant, car ici aussi nous l'avons l'histoire d'un jeune homme qui réussit par la protection des femmes. L'on est confondu de constater que *A Modern Lover* a été écrit deux années avant l'apparition de *Bel-Ami*. Nous hésitons à attribuer à un écrivain déterminé une influence prédominante sur cet ouvrage. Toutefois, M. Harold Williams déclare reconnaître celle de Zola. Peut-être a-t-il raison. (1)

(1) *Modern English Writers*, première édition en 1918. La présente citation est faite d'après l'édition révisée de 1925, p. 305.

Il est intéressant de noter, dans ce premier roman de M. Moore, les concessions qu'il a faites au goût anglais en décrivant les intrigues amoureuses de son jeune artiste. Le premier amour de Lewis Seymour est un attachement sentimental pour une jeune ouvrière. Il s'éprend ensuite d'une femme du monde dont le mari ne veut pas divorcer. Les amants ont d'abord, pendant des mois et des mois, des rapports d'amitié affectueuse. A force de prudence et d'habileté, l'auteur a su rendre la liaison finale de ses héros tout à fait acceptable pour une Angleterre qui avait admis la liaison de George Eliot et de G. H. Lewes. Le jeune peintre éprouve plus tard de l'amour pour une autre jeune femme qu'il épousera. On laisse entendre, d'une manière très vague, que ce n'est pas la fin de ses aventures. Quant aux éléments passionnels des scènes d'amour, ils se bornent à des serremments de mains et à deux baisers furtifs.

Mais même ces concessions n'étaient pas suffisantes pour assurer l'acceptation du roman par le public britannique. Deux dames vivant à la campagne écrivirent au Directeur de la bibliothèque de prêts qu'elles réprouvaient le roman. En conséquence, l'ouvrage en trois volumes de M. Moore fut retiré des rayons de la « Respectabilité » et son nom rayé de la liste des auteurs dont il était de bon ton d'avoir lu les livres.

M. Moore publie alors *A Mummer's Wife* en un volume. Quand ce roman eut atteint sa quatrième édition (1885), M. Moore sentit qu'il était arrivé à une notoriété suffisante pour se faire le critique des bibliothèques circulantes (de prêts de livres) et du goût du public. Prenant pour thème la lettre que M. Mudie écrivait à l'Atheneum Club et dans

laquelle il disait qu'il n'acceptait pas la littérature naturaliste parce qu'il ne la jugeait pas « convenable », M. Moore s'écrie :

« Au lieu qu'il lui soit permis de lutter pour et contre les pensées et les aspirations de l'homme, la littérature est aujourd'hui bercée jusqu'au sommeil dans les bras maternels du directeur de la bibliothèque circulante. Ce qu'il approuve est nourri d'or, ce qu'il repousse de son sein meurt comme un enfant de vagabond, tandis que de l'ampleur de ses jupes s'échappe une progéniture monstrueuse et bouffonne, une eugénice malingre, glapissante, bavante, de marmots bâtards, une race d'aztèques qui déshonore l'intelligence de la nation anglaise. Dans cette nursery, nul ne peut pénétrer s'il n'est vêtu de robes d'enfants; et c'est le directeur de la bibliothèque circulante qui est chargé de distinguer entre la jupe fendue et les pantalons. » (1)

« Pour analyser, il faut un sujet; une passion religieuse ou amoureuse est aussi nécessaire au romancier naturaliste qu'une maladie à un médecin. En général, la dissection d'un corps sain ne présenterait pas d'intérêt et si l'on admet le droit de scruter et de commenter les faiblesses humaines, que deviennent la jolie salle de classe avec son piano égrenant la « Prière d'une Vierge » et les aquarelles représentant le moulin à eau et les châteaux du pays de Galles ? » (2)

....« Renonçons à essayer de concilier ces deux choses inconciliables, la littérature et les jeunes filles... » (3)

(1) *Literature at Nurse or Circulating Morals*. Pamphlet, 1885, p. 18.

(2) *Id.*, p. 20.

(3) *Id.*, p. 21

....« Que le XIX^e siècle possède une littérature caractéristique de sa vie nerveuse, passionnée, me paraît aussi désirable et destiné à avoir une répercussion aussi grande que la plus formidable loi électorale qui ait jamais été élaborée » (1).

La conclusion de M. Moore est nettement dans le sens de Zola :

« Quand une jeune fille est corrompue pour avoir subi l'influence d'un roman, c'est par une histoire romanesque, dont l'action est extérieure à sa propre expérience. Un couple amoureux — comme Paul et Virginie — séparé par un sort cruel, dont l'amour n'est apparemment qu'un long cri de tendresse et de fidélité, qui semble vivre, pour ainsi dire, en dehors de la lutte pour la vie, voilà le livre qui, plus que tout autre, conduit au péché; il enseigne au lecteur à rechercher un faux idéal et donne à la jeune fille — car les hommes ont cessé de lire des romans — des notions erronées et superficielles sur la valeur de la vie et de l'amour » (2).

Il est dommage que M. Moore doive plaider, au nom de la moralité, la cause de la liberté d'expression. Ce n'est pas, à proprement parler, son genre, et c'est une nouvelle concession qu'il fait aux idées courantes.

Dans *A Mummer's Wife*, M. Moore reste un artiste consciencieux. Ce livre, plus que tout autre, témoigne de l'influence exercée par Zola et Flaubert sur l'auteur. C'est l'histoire d'une femme qui abandonne son mari infirme par

(1) Id., p. 22.

(2) Id., p. 22.

amour pour le Directeur d'une Compagnie d'Opéra-Bouffe. La femme s'adonne à la boisson et, à la suite de la faillite de la troupe, tombe dans la débauche.

L'influence de Flaubert est nettement marquée sur le caractère de Kate. C'est presque une Emma Bovary, une Emma légèrement alourdie au point de vue sentiments et, à la fin, une Emma avilie et plus vulgaire. Kate, comme Emma, aime les romans sentimentaux. Tout comme Madame Bovary mère, dans Flaubert, la belle-mère de Kate les condamne parce qu'ils font « soupirer après la richesse et le plaisir ». Pendant les jours sombres qui suivent son mariage, Kate retourne à son penchant pour ce qui est sentimental. Nous apprenons que, lorsqu'elle était jeune fille, elle a « ramassé les moindres bribes de poésies d'amour qui paraissaient dans le journal local, elle les a réunies en un livre et, en secret, dévore chacune de ces effusions avec une tristesse attendrie ». Comme épouse, Kate est bonne et dévouée pour le mari qu'elle n'aime pas. Toutefois, son caractère se modifie radicalement sous l'influence de la boisson et, à la fin de sa vie, elle est débauchée et acariâtre.

L'influence de Zola se retrouve dans la manière dont M. Moore a étudié dans ses moindres détails la vie financière, sociale et professionnelle des Compagnies d'Opéra-Bouffe en tournée. Zola n'a pas fait mieux.

Il n'est pas douteux que M. Moore, à cette époque-là, n'ait subi tout particulièrement l'influence de Zola. L'avant-propos de *A Mummer's Wife* exprime le principe essentiel de Zola. « Changez le milieu dans lequel vit un homme, dit l'avant-propos, et en deux ou trois générations

vous aurez modifié sa constitution physique, ses habitudes et bon nombre de ses idées ». C'est surtout dans la préface de *Piping Hot*, la traduction anglaise de *Pot-Bouille*, qui parut la même année que *A Mummer's Wife*, que l'on trouve la preuve de cet ascendant. « Emile Zola est, à mon avis, un grand poète épique, dit M. Moore, et on peut, je crois, l'appeler à juste titre l'Homère de la vie moderne. Car, plus que tout autre écrivain, il semble posséder le pouvoir d'embrasser un sujet dans son ensemble; de le dépouiller de tous les incidents secondaires, de saisir avec une puissance de compréhension ferme et logique les grandes lignes de sa structure et cela, sans perdre de vue les causes les plus lointaines ou les conséquences les plus éloignées de son existence. Zola, seul, a conçu et construit la charpente d'une civilisation, complexe comme la nôtre, dans ses pires ramifications. » (1)

Mais M. Moore s'est également placé sous la tutelle des Frères Goncourt. Dans les *Confessions of a Young Man*, il mentionne son goût pour leurs « brillants effets d'adjectifs » (2) dans les descriptions; dans *A Mummer's Wife*, il imite avec succès leur procédé. Son tableau du district manufacturier de Northwood est typique :

« D'interminables pignons, pointus comme les dents d'une double scie, et pas le moindre rayon de soleil se jouant sur les noires fenêtres. Tout était si noir que même la flèche de l'église se silhouettait dans le soleil liquide qui s'échappait comme d'un vase de diamant de la longue et

(1) Zola, *Piping Hot*, 1885, préface, p. VI et VII.

(2) Chap. XII.

pâle bande de ciel qui apparaissait derrière les collines, à l'ouest de Cozney. »

Ayant atteint à la maîtrise de la technique naturaliste dans *A Mummer's Wife*, et n'ayant rencontré qu'un succès limité parmi les connaisseurs, George Moore voulut écrire un roman intime à la manière de Jane Austen, espérant, sans doute, toucher un plus grand nombre de lecteurs en choisissant un thème conventionnel.

A Drama in Muslin (1886) est, principalement, une étude de la manière dont la femme envisage la question du mariage. Tout comme les romans de Jane Austen, ce n'est pas tout à fait une satire. On y trouve des scènes d'amour idylliques, et l'auteur présente un essaim de jeunes filles charmantes et bien élevées. Toutefois, elles ne sont pas de la race victorienne ordinaire. Elles ont horreur d'aller à l'église; elle discutent robes, amoureux, ou les avantages de la culotte en peau de chamois, en même temps et de la même façon.

Tout le long du roman, Moore le naturaliste fait des apparitions. Il est d'ordinaire présent aux réceptions importantes. Il est à son aise à un bal du château et son attitude à l'égard des personnages qui s'y rencontrent est, sinon sévère, du moins aimablement critique. La pompe et l'apparat ne dissimulent pas à ses regards la vanité et la médiocrité de certains individus de haut rang.

C'est surtout dans les descriptions que l'on retrouve le naturaliste. Par exemple, c'est à la manière de Zola que M. Moore décrit un bal : « Une heure passa; la transpiration commençait à délier les langues; la poussière avait épaissi les voix, mais la joie du mouvement était dans

toutes les têtes et dans tous les membres » (1). Ailleurs, il fait penser à Huysmans :

« Les rues de Dublin avaient l'air vague et désolé d'un mendiant vendant des allumettes sur le seuil d'une porte : de faibles cris d'amusement se font entendre : ce sont ceux de l'enfant abrité par le châle, à la vue de la lueur rouge que lance la tunique d'un soldat qui passe. Vous êtes entouré de tous côtés par une ignorance braillante de délabrement plaintif. Regardez les maisons ! Comme des sorcières affublées de coiffures d'emprunt, quelques-unes sont élégantes avec les fleurs qui ornent les appuis de fenêtres vermoulues — d'autres languissent dans une gaieté stupide comme des femmes vivant de prêts sur gages ; d'autres — celles qui ont une plaque de cuivre sur leur porte — ont une odeur de malheur comme l'ont les ordonnances du docteur aux vêtements râpés, ou sont glabres comme la note de frais de l'homme d'affaires rampant. Et les âmes des Dublinois se fondent et s'harmonisent avec ce milieu qui leur est si familier. » (2)

A Drama in Muslin marque un mouvement de recul de la technique naturaliste de M. Moore. Ce roman témoigne aussi d'une diminution temporaire de la valeur artistique de sa production.

Il semble qu'il se soit rendu compte du peu de succès que pouvait obtenir en Angleterre un écrivain acceptant les idées de Zola. D'autre part, il est probable que, de plus en plus, M. Moore s'éloignait du naturalisme de

(1) *A Drama in Muslin*, p. 89.

(2) *Id.*, p. 158.

A Mummer's Wife, le trouvant trop exigü pour lui. A cette période de sa vie, c'est J. K. Huysmans qui exerce manifestement une influence sur son œuvre.

Dans *A Mere Accident*, il s'est particulièrement souvenu de la façon dont est conduit le récit de *A rebours*. Ce roman marque l'orientation de M. Moore vers le « Naturalisme spiritualiste », qui se traduit par une peinture de l'ascétisme mystique chez *Evelyn Innes* et *Sister Teresa*.

M. Moore ne donne pas la mesure de sa valeur comme naturaliste spiritualiste dans *A Mere Accident*. Son esprit ne se meut pas à l'aise dans le domaine spirituel, et il ne réussit pas à rendre le personnage principal aussi sympathique à ses lecteurs que l'exige ce type de roman. Durtal cherchant la paix et la sublimité dans l'influence de l'Eglise, ou des Esseintes las du monde, cherchant la tranquillité dans un ascétisme païen, est plus compréhensible que le célibataire John Norton, qui espère trouver le salut dans l'ascétisme chrétien, et qui est poussé par la crainte des flammes de l'enfer.

Mais des Esseintes, fatigué du monde, n'est pas Anglais, non plus qu'aucune forme d'ascétisme autre que l'ascétisme chrétien. Pourtant, M. Moore a fait de son mieux pour adapter le Huysmans de la dernière manière aux lecteurs anglais. Voici le sujet de *A Mere Accident* : Le jeune squire John Norton, éprouve pour la vie une aversion innée, qui ne vient ni de la satiété, ni de la maladie physique. « Rares sont les hommes, pense John Norton, qui comprennent jamais la vérité des choses, sauf à de rares occasions, à des moments de compréhension ou de souffrance surnaturelles... où nous voyons la vie dans

toute son abjection et la mort dans toute son horreur stupide et répugnante » (1). Il se rend à une exposition et il lui semble que tous les escaliers de service et toutes les arrière-cuisines d'Angleterre se sont donnés rendez-vous : « ménagères en haillons, filles gonflées de bière, bébés au joli visage, pères aux mains calleuses, gamins sifflant, vêtus de vêtements tout faits, et des attitudes révélant d'une manière curieuse une odieuse domesticité. Jusqu'ici, je ne m'étais jamais rendu autant compte de la malpropreté de l'animal humain ; pourtant là, cette malpropreté était éclipsée par la stupidité. Les masses, oui, je vis les masses et je me repus avec elles des médiocres préoccupations de leur grossière mentalité » (2).

Le jeune squire voit les difficultés qu'il rencontre à mener une vie ascétique, augmentées encore par sa mère, une Anglaise pleine de préjugés, et par les amies de celle-ci. Il trouve un refuge à l'Université où il arrange son cabinet de travail selon ses idées et organise sa chambre à coucher comme celle d'un monastère — lit de fer et tout à la des Esseintes. Il fréquente des Jésuites et subit de plus en plus leur influence à mesure que le temps s'écoule. Norton va vivre ensuite dans sa maison de campagne et projette de la convertir en monastère. Toutefois, tout en mettant ses projets à exécution, il tombe peu à peu sous l'ascendant d'une jeune fille. L'intérêt qu'il lui porte dissipe ses tendances ascétiques.

Si M. Moore avait terminé là son roman, c'eût été, d'un bout à l'autre, l'œuvre d'un naturaliste spiritualiste.

(1) *A Mere Accident*, p. 56.

(2) *Id.*, p. 57-58.

Mais il introduit une complication. Retournant seule chez elle, la jeune fille est attaquée par un mendiant qui la viole. Redoutant alors la vue de tous les hommes, elle ne quitte plus sa chambre, et quand John, très inquiet, vient prendre de ses nouvelles, elle l'évite, et se jette par la fenêtre. N'éprouvant plus le besoin de vivre dans la retraite, après la mort de cette jeune fille, John retourne parmi les hommes, résolu à faire du monde son monastère.

Un naturaliste spiritualiste est-il un naturaliste ? C'est là une question aussi difficile à résoudre que celle de savoir, pour employer un exemple vulgaire, si un poteau indicateur est un poteau. Huysmans, qui a exprimé l'aversion pour la vie avec plus de force que Flaubert, le dégoût de la nature plus puissamment que Maupassant, et la fragilité des délices de la vie avec plus de sensibilité que les Goncourt, est, en esprit, leur successeur. De plus, comme le dit Lalou, « la traduction en images et phrases concrètes des réalités les plus spirituelles a permis de classer jusqu'au bout Huysmans parmi les naturalistes » (1). Lui aussi, il a cherché à découvrir ce qu'une passion « agissant dans tel milieu et dans telles circonstances, produira au point de vue de l'individu » (2), sinon au point de vue de la Société. Seuls, les auteurs d'autobiographies sont plus personnels que ne l'est Huysmans. La profession de foi qu'il met dans la bouche de Durtal, est ici d'un intérêt particulier, à cause de son influence sur George Moore

(1) R. Lalou, *Histoire de la Littérature française contemporaine*, p. 73.

(2) Zo'a, *Le Roman expérimental*, p. 8.

dernière manière (1). « Certes, déclare Durtal, le naturalisme confiné dans les monotones études d'êtres médiocres, évoluant parmi d'interminables inventaires des salons et des champs, conduisait tout droit à la stérilité la plus complète si l'on était honnête ou clairvoyant et, dans le cas contraire, au plus fastidieux des rabâchages, aux plus fatigantes redites ; mais Durtal ne voyait pas, en dehors du naturalisme, un roman qui fût possible, à moins d'en revenir aux explosibles fariboles des romantiques, aux œuvres lanugineuses des Cherbuliez et des Feuillet, ou bien encore aux lacrymales historiettes des Theuriet et des Sand ! »

« Il faudrait, se disait-il, garder la véracité du document, la précision du détail, la langue étoffée et nerveuse du réalisme, mais il faudrait aussi se faire puisatier d'âme et ne pas vouloir expliquer le mystère par les maladies des sens ; le roman, si cela se pouvait, devrait se diviser de lui-même en deux parts, néanmoins soudées ou plutôt confondues, comme elles le sont dans la vie, celle de l'âme, celle du corps, et s'occuper de leurs réactifs, de leurs conflits, de leur entente. Il faudrait, en un mot, suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer en l'air un chemin parallèle, une autre route, d'atteindre les en-deçà et les après, de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste :

(1) *Là-bas* (1881). L'influence dont il est question est celle exercée sur Evelyn Innes, *Sister Teresa*. Ce sont les procédés de Huysmans plutôt que ses théories qui inspirèrent M. Moore dans *A Mere Accident* et *Mike Fletcher*.

ce serait autrement fier, autrement complet, autrement fort ! » (1).

George Moore trouva, dans le naturalisme spiritua-
liste, un moyen d'expression qui, dans une certaine me-
sure, lui convenait mieux que la forme de naturalisme
qu'il avait d'abord adoptée. Il pouvait employer une prose
poétique, colorée et variée; il pouvait se laisser aller à
des dissertations critiques et à des développements sur
tout ce qui lui passait par la tête; et il pouvait glisser
ces fines distinctions épicuriennes qu'il avait acquises à
fréquenter ses relations du continent. Mais, ce qui est
triste à dire, il emploie parfois le style personnel pour se
concilier les bonnes grâces des lecteurs anglais : « Voyez,
leur demande-t-il dans sa description du paysage dans
A Mere Accident, voyez les champs allongés avec le long
attelage de bœufs labourant, voyez l'église de village,
voyez les bois en ogives, voyez la maison du squire, voyez
toutes choses et aimez-les, car tout ici c'est l'Angle-
terre » (2).

Dans *Spring Days* (1888), M. Moore abandonna ce qui
était pour lui, au point de vue artistique, la terre ferme
du naturalisme, pour écrire une histoire réaliste de la vie
de la haute bourgeoisie. Dans ce roman, le personnage du
riche distillateur porte la marque de l'influence de Balzac
et certains procédés techniques — les conversations au
début des chapitres et la narration sous forme de chro-

(1) *Là-bas*, p. 5 et 6.

(2) *A Mere Accident*, chap. I, p. 6.

nique de la première partie du livre — rappellent les procédés des Goncourt.

Spring Days retrace les amours du fils et des trois filles d'un distillateur. Celui-ci est assez avare, et sa grande préoccupation est de ne pas donner beaucoup de sa fortune à ses enfants, en les établissant, ou en les mariant.

Si M. Moore s'était borné à étudier l'état d'âme du distillateur, son œuvre n'eût pas été indigne de son maître. Mais dans la seconde partie de son roman, il s'occupe surtout de l'intrigue amoureuse entre un jeune artiste et l'une des filles du distillateur.

Il y a quelque chose d'étrange et de déconcertant dans cette histoire d'amour. D'abord, M. Moore met le lecteur au courant de certaines particularités désagréables du caractère de la jeune fille, puis il rend l'artiste, un garçon sensé, amoureux fou d'elle. M. Moore, ici romantique en herbe, veut évidemment que l'amour soit de part et d'autre un attachement profond. Mais M. Moore le réaliste ne permet pas que cette aventure amoureuse se développe suivant les règles du roman en trois volumes, qu'un amour sincère soit un amour unique. Aussi inspire-t-il à l'artiste un penchant purement sentimental pour une fille de brasserie. Il va plus loin, et attribue à la jeune fille un amant. Les choses se compliquent, et le jeune homme, en froid avec son amoureuse, est sur le point de se réconcilier avec la fille du distillateur, quand le sentiment qu'il éprouve pour la fille de brasserie gagne en intensité. L'auteur laisse entendre que l'artiste se laissera aller à sa passion.

Certains passages du livre de M. Moore sont aussi médiocres que du Charles Read (1). D'autres sont aussi ennuyeux que du mauvais George Eliot. Et quelle chute ! Le George Moore des *Confessions* disant : « Les efforts d'un homme pris dans les rêts d'un amour ignoble sont aussi lamentables que ceux d'une mouche dans la toile d'une araignée ! » (2).

Spring Days est de beaucoup le plus mauvais roman que George Moore ait écrit ; heureusement, il n'en a pas produit d'autres de ce genre. Le suivant fut composé dans l'esprit de Huysmans.

Jusqu'ici, l'œuvre de M. Moore témoigne incontestablement d'une certaine absence d'originalité et d'humour. S'inspirant, dans ses meilleurs ouvrages, de modèles pris sur le continent, il avait écrit ses romans avec soin et conscience, en ne perdant de vue ni ses maîtres français ni le public anglais. Il fit de son mieux pour les concilier, mais cette préoccupation ralentit son ardeur et émoussa son esprit. Ses personnages ont rarement la chaleureuse vigueur et la vie dont les naturalistes français — à l'exception des Goncourt — ont su animer les leurs, et on ne peut s'empêcher de remarquer son style endormant et insipide quand il veut passer d'un sujet à un autre.

Cependant, dans *Mike Fletcher*, M. Moore écrit avec

(1) *Spring Days*, p. 228 et suivantes.

(2) Id., p. 360-361.

feu et vigueur. Pour la première fois, il étudie en détail un caractère de son choix. Mike nous apparaît comme une espèce de « surhomme » aimable et nous rappelle Dick Lennox dans *A Mummer's Wife*. Il est amoral ou immoral, d'une santé débordante, et sensuel. C'est un mélange de cordialité gauloise et d'un certain sens du décorum. Mais Mike, non plus que George Moore lui-même, ne prétend pas être un « gentleman ».

Mike écrit des articles de fond pour un des journaux représentant le « nouveau » courant de pensée se rapportant à « The Renaissance of the Nineties ». Il n'y a pas de petitesse d'âme chez Mike. Il n'est même pas très rusé, et ses accès d'activité sont d'ordinaire la résultante de besoins financiers. La bonté et la générosité de sa nature facilitent ses conquêtes féminines.

Une de ses anciennes maîtresses lui ayant légué une propriété à la campagne, il peut se livrer à tous ses caprices et chercher de nouvelles sensations. Mais ces jouissances ne lui donnent pas satisfaction. Il est hanté par le souvenir de l'amour suprême de sa vie, Lily, une jeune fille qui possède, à ses yeux, un charme poétique et esthétique plutôt qu'elle ne lui inspire un sentiment d'amour. Apprenant qu'elle est poitrinaire, il fait un long voyage en Italie pour aller la retrouver. Ils se rencontrent et décident de fuir ensemble ; mais la jeune fille est à bout de forces : « sa beauté éphémère, maintenant aux portes du tombeau, splendide, est divinement douloureuse dans ce passage de la vie à la mort » (1).

(1) *Mike Fletcher*, p. 249.

Lily meurt et Mike va vivre au milieu des Arabes pendant deux ans. Il retourne alors à Londres, résolu à redevenir ce qu'il était autrefois, et à s'adonner aux plaisirs qui l'avaient attiré.

Mais ces plaisirs ne le charment plus. « Il n'avait plus de goût à rien; il avait mordu à l'arbre de science et le goût de l'écorce aux dents, il s'exila du jardin et partit à l'aventure » (1). « Oh ! qui me donnera le repos, s'écrie-t-il. Je suis las de la vie. Pouvoir retourner dans l'inconscient dont nous sommes sortis et s'éloigner à jamais du bourdonnement des moucheron. Sentir cette atroce, cruelle et implacable extériorité des choses se fondre, s'évanouir et se dissoudre. Le commun des mortels ne voit pas le cœur des choses, ni nous non plus, sauf dans de terribles moments de lucidité; alors, voyant la vie telle qu'elle est, avec ses horribles difformités, nous sanglotons comme des enfants dans la nuit » (2). Il constate que la nature a résolu d'accabler ceux qui ne se conforment pas à ses lois primitives. « Car je sais aujourd'hui, conclut-il, que l'homme ne peut pas vivre sans femme, sans enfant, sans Dieu » (3). Comme un gourmet, « il lui tarde de goûter au sombre fruit de l'oubli » (4). Il s'habille impeccablement, comme pour une soirée, et se tire un coup de revolver.

L'intérêt du roman réside non seulement dans le caractère de Mike, mais dans la peinture qui est faite des « tur-

(1) *Mike Fletcher*, p. 262.

(2) *Id.*, p. 259.

(3) *Id.*, p. 261.

(4) *Id.*, p. 299.

bulent nineties ». L'insolence de la nouvelle génération est révélée dans tout l'éclat de sa nouveauté. « Toutes les institutions, en particulier la Royal Academy, la Cathédrale de Saint-Paul, le Théâtre de Drury Lane et le Collège d'Eton, étaient considérées comme le symbole de la nature terrestre de l'homme; le cabaret et le music-hall, comme la preuve certaine de son origine divine; les acteurs étaient méprisés, les boxeurs révéérés; le génie des courtisanes, la folie de l'éducation, et la poésie de la pantomime fournissaient le thème développé par^a les articles de fond des journaux. Des lettres insolentes étaient adressées à des gens éminents, et un roman de Harding, dont le héros était un maître d'hôtel et l'héroïne une cuisinière, était en cours de publication » (1).

On reconnaît dans *Mike Fletcher* un certain nombre d'influences étrangères. Les qualités de style des monologues qui se suivent de page en page, sans arrêt, et abondent en paradoxes et en brillantes métaphores, dénotent l'influence de Huysmans, comme aussi le sentiment de lassitude de la vie du personnage principal. Mais le thème, l'histoire de cet homme qui, doué de nombreux talents, se tue de sang-froid, ressemble trop au *Possédé*, de Dostoïewski, pour qu'on ne le remarque pas. Mike, fuyant la civilisation occidentale pour le pays des Arabes, rappelle un conte de Maupassant, et le souci du détail dont fait preuve M. Moore en dépeignant un *milieu* palpitant de vie, fait penser à Zola; en outre, Mike cherchant dans

(1) *Mike Fletcher*, p. 40.

l'amour de Lily un idéal et un sentiment platonique, évoque certaines remarques de *Mademoiselle de Maupin*; mais c'est là une simple conjecture. Néanmoins, le livre est nettement original, car l'auteur a réussi à fondre dans un ensemble artistique tout ce qu'il peut avoir recueilli d'idées chez d'autres auteurs.

Dégagé alors de l'influence de tel ou tel écrivain, M. Moore produisit ensuite un roman qui, comme *Spring Days*, ne figure pas parmi ses meilleurs ouvrages. *Vain Fortunes* (1890) est une étude psychologique qui gravite autour d'une intrigue amoureuse. La seule influence perceptible est celle de Strindberg, ou peut-être celle des Goncourt auxquels l'auteur a manifestement emprunté le thème de la jalousie qu'éprouve une femme pour l'amour qu'un homme porte à son œuvre. Un jeune auteur dramatique, qui a déjà obtenu un grand succès, se débat au milieu de graves difficultés financières pour arriver à terminer sa meilleure pièce. Il est sur le point d'échouer, quand un riche parent meurt subitement après avoir déshérité sa fille adoptive qui avait refusé de l'épouser. La fortune échéant à l'artiste dramatique, il assure largement l'existence de la fille adoptive, laisse auprès d'elle sa demoiselle de compagnie, et se remet au travail. Mais il n'avait pas compté sur l'affection de la fille adoptive. Elle s'éprend violemment de lui, et elle souffre du temps qu'il consacre et de l'intérêt qu'il porte à ses œuvres. De son côté, l'auteur est attiré par la demoiselle de compagnie, qui est plus âgée et capable de lui donner des conseils pour sa pièce. Voyant que la situation se complique trop, l'auteur et la demoiselle de compagnie vont se marier à

Londres. Ils en informent la jeune fille et lui demandent de les accompagner en Italie. La jeune fille, le cœur brisé, se suicide.

La critique avait accueilli avec sympathie et, dans une certaine mesure, avec faveur, les romans que M. Moore avait publiés jusqu'à l'année 1890 incluse. Elle admettait d'ordinaire que M. Moore avait réussi à écrire des romans sérieux selon la formule des réalistes français. Elle recommandait la lecture de ses livres à ceux qui s'intéressaient au roman étranger et reconnaissait à ces œuvres une réelle valeur artistique. Malgré cela, les ouvrages de M. Moore ne furent jamais complètement acceptés. Arnold Bennett donne une idée de l'estime dans laquelle M. Moore était tenu, quand il raconte que les libraires jouissant de la considération générale ne plaçaient jamais les volumes de M. Moore sur des rayons où les clients pouvaient les voir, alors que les libraires moins considérés les exhibaient effrontément sur des rayons bien en vue (1). Par conséquent, d'après les remarques de la critique et les faits rapportés par M. Bennett, il ressort que M. Moore obtint un certain succès « de scandale » dans le grand public, et éveilla un intérêt raisonné parmi une intelligente minorité.

Quatre ans après *Vain Fortunes*, parut *Esther Waters*. Lors de sa publication, écrit M. Bennett, « les critiques les plus discrets le louèrent de toute la ferveur de leur âme » (2). Il ajoute que la popularité de George Moore commença avec ce livre.

(1) Arnold Bennett, *Fame and Fiction : George Moore*.

(2) Id., p. 235.

Avant d'accorder plein crédit à l'opinion de M. Bennett, il convient de signaler que, en 1895, *A Mummer's Wife* en était à sa vingtième édition. Cependant, il n'est pas douteux que la critique accueillit *Esther Waters* beaucoup plus favorablement qu'aucun des romans de M. Moore, écrits avant 1894, et en voici les raisons probables : Esther est une héroïne qui aurait pu être qualifiée, comme Hardy le fit de sa Tess, de « femme pure ». En second lieu, comme nous l'avons indiqué dans un précédent chapitre, les traductions de livres français avaient eu pour effet de diriger la curiosité des lecteurs vers le roman conçu comme une « interprétation consciente de la vie ». On peut considérer que l'année 1894 marque la date où les lecteurs anglais cultivés commencèrent à ne plus regarder la description critique de la vie des pauvres gens comme une peinture du « charme de la crasse ». La popularité d'*Esther Waters* n'indique donc pas un progrès dans l'œuvre de Moore, mais plutôt un heureux choix du sujet et un changement dans les exigences du public.

Peut-être l'idée de retracer la vie d'une domestique lui fut-elle suggérée par *Germinie Lacerteux*. Mais c'est là une simple supposition. Esther est une créature avenante, et M. Moore s'écarte des procédés des Goncourt en ce qu'il extirpe les éléments anormaux et exceptionnels, autant des personnages que de l'intrigue.

La deuxième partie du roman a pour cadre un cabaret et un champ de courses. M. Moore fait preuve d'une connaissance du monde comparable à celle de Zola. Mais la vie d'Esther, femme de cabaretier, n'est pas une existence de plaisir et de confort animal, telle que Zola l'au-

rait probablement dépeinte. M. Moore passe en revue les meilleurs moments de la carrière d'Esther, et il montre qu'elle est restée, comme femme de cabaretier, aussi sérieuse qu'elle l'était comme servante.

Le passé et l'histoire d'Esther sont lamentables. Elle met au monde un enfant illégitime, et, pour l'élever, accepte toute espèce de travaux grossiers. Elle rencontre, par hasard, le père de l'enfant qui tient alors un cabaret et l'épouse pour donner à son enfant un nom et un foyer. La ruine entre dans la maison le jour où son mari, condamné pour avoir fait le bookmaker dans son cabaret, se voit refuser le renouvellement de sa licence. L'homme meurt de tuberculose, et Esther est forcée de se remettre en place. Elle finit par entrer comme domestique et dame de compagnie chez une de ses anciennes patronnes, et a la satisfaction de voir son fils devenir un jeune homme fort et vigoureux.

Il semble tout à fait probable qu'*Esther Waters* est l'un des premiers livres que M. Moore ait écrits, et qu'il le publia, révisé, après le succès de ses autres romans. Dans les *Confessions of a Young Man*, récit de sa vie à l'époque où il écrivit ses premiers ouvrages, il parle de l'interrogatoire qu'il fit subir à la servante du meublé dans lequel il logeait à son retour de France. Ces questions étaient, dit-il, parfois si pressantes qu'elle en était blessée. Il est difficile de ne pas supposer qu'il se documentait alors en vue d'un roman qu'il n'avait certainement pas l'intention de faire paraître douze ans plus tard.

Cette explication est la seule qui permette vraiment de comprendre la publication d'*Esther Waters* entre *Vain*

Fortunes et Celibates. Elle est, de plus, corroborée par le fait qu'*Esther Waters* n'est pas un roman de nature à plaire à un éditeur d'avant 1890, surtout si l'auteur avait été inconnu.

Une providence bienveillante a décrété que les artistes soient jugés sur leurs meilleurs et non sur leurs pires ouvrages. C'est pourquoi l'on peut dire, à coup sûr, que M. Moore avait, même à ce stade de sa carrière, écrit au moins deux ouvrages d'une valeur suffisante pour le ranger parmi les romanciers de mérite : *A Mummer's Wife* et *Mike Fletcher*. Il mit à son actif une troisième œuvre, aussi excellente que les deux premières, quand il écrivit la nouvelle : *Mildred Lawson*. Celle-ci parut, avec *A Mere Accident*, remaniée, et *Agnes Lahrens*, en un volume intitulé *Celibates* (1895).

Mildred Lawson est une étude à la Balzac d'une certaine variété de l'espèce humaine. M. Moore, comme Balzac, détache vigoureusement ses personnages principaux. De plus, comme Balzac, il choisit des circonstances destinées à intensifier l'intérêt que suscite le personnage. Mildred Lawson est une jeune fille impassible, « aussi brillante, aussi dure, et aussi dangereuse qu'un morceau de verre brisé ». Tourgueniev dépeint, mieux encore peut-être que M. Moore, ce type de femme : « Valentina Mikalovna, dit-il d'un personnage de *Virgin Soil*, était intelligente, pas méchante, bonne plutôt, foncièrement froide et indifférente, et pourtant elle n'admettait pas que l'on pût rester indifférent à côté d'elle... Valentine possédait ce genre particulier de grâce câline et tranquille qui est le propre des égoïstes « aimables » ; cette

grâce où il n'y a ni poésie, ni sentiment véritable, mais qui respire la bienveillance, la sympathie et même une sorte de tendresse. Seulement, ces charmants égoïstes n'aiment pas à être contredits; ils sont despotiques et ne supportent pas l'indépendance chez les autres. Les femmes, telles que Madame Sipiaguine, agitent et troublent les gens naïfs et passionnés; elles-mêmes préfèrent à toute chose la vie régulière et calme. La vertu leur est facile, rien ne les émeut; mais leur constant désir de commander, d'entraîner et de plaire, finit par leur donner de la mobilité et de l'éclat : elles ont une volonté forte, — et c'est précisément de cette volonté que vient en grande partie leur prestige. Quand, dans une de ces créatures impassibles et sereines, semble s'éveiller tout à coup et courir en fugitives étincelles une langueur involontaire et secrète, le moyen de lui résister ? On se dit que l'heure est arrivée, que la glace va fondre, — mais la glace étincelante a beau jouer et lancer ses rayons, elle ne fondra jamais, et jamais ne se troublera... Madame Sipiaguine pouvait bien se hasarder à faire un peu de coquetterie; elle savait qu'il n'y avait là, qu'il ne pouvait y avoir, aucun danger pour elle » (1).

Mildred rompt avec son fiancé et quitte la maison de son frère pour aller faire des études artistiques à Londres. Bientôt, elle se lie d'amitié avec un jeune artiste; pourtant, elle le quitte pour aller travailler à Paris. Mais là, elle s'ennuie et se laisse aller au découragement. Elle ne

(1) *Terres Vierges*, chapitre XII, dont l'édition russe est datée de 1376. La traduction française a été revue par Tourguenieff lui-même.

tarde pas à aller rejoindre deux amies, artistes également, dans un village français. Eprouvant le besoin de faire une conquête pour apaiser son âme, elle attire l'amoureux d'une de ses amies. Mais elle ne répond pas au sentiment qu'elle a fait naître, et fréquente une famille française de la haute société. Elle accompagne cette famille française à Paris, et se lance dans la vie mondaine. Mildred est obsédée par le besoin de faire sensation, et de temps en temps, elle recourt à l'exagération et au mensonge.

De mauvais placements, conseillés par ses amis français, lui font perdre sa fortune à Paris. Se rendant compte que sa confiance a été mal placée, elle refourne chez son frère. Maintenant qu'elle est ruinée, son fiancé d'autrefois n'insiste pas pour reprendre l'idylle interrompue, et son ancien amoureux, l'artiste de Londres, qui, depuis qu'il a été évincé, a dépéri de jour en jour, meurt.

Or, le frère de Mildred meurt lui aussi et elle hérite de sa fortune. C'est alors que son ancien fiancé revient faire sa cour, mais la jeune fille s'aperçoit que l'amour qu'il avait pour elle est réellement disparu. A la fin du roman, elle voit combien de vies ont été gâchées, y compris la sienne, par son aversion innée pour le mariage.

Comme étude psychologique à la manière de Balzac, *Mildred Lawson* est un chef-d'œuvre. C'est le meilleur livre que M. Moore ait composé; et on peut supposer qu'il survivra à tous ses autres romans.

Dans *Evelyn Innes* (1898) et *Sister Teresa* (1901), M. Moore reprend le thème du renoncement si cher à Huysmans. Ce n'est plus le disciple ébloui de *A Mere Ac-*

cident. Il voit avec les yeux d'un Huysmans qui aurait quitté le monastère.

Il est peu question du dégoût de la vie dans ses ouvrages. M. Moore dépeint avec sympathie — ce que n'aurait pu faire Huysmans — une âme qui cherche la sérénité dans le renoncement et qui ne peut la trouver dans l'Eglise. On dirait même qu'il se propose de réfuter les conclusions de son ancien maître.

Dans sa préface à *Sister Teresa*, M. Moore déclare — est-ce pour favoriser la vente de son livre, nous ne saurions le dire — qu'Evelyn Innes et sa suite racontent une histoire d'amour, « la première écrite en anglais depuis trois cents ans, la seule que nous ayons sous forme de récit en prose. Pour que cette assertion ne semble pas ridicule, ajoute M. Moore, il ne faut pas oublier qu'une histoire d'amour n'est pas une histoire dans laquelle l'amour n'est qu'un élément : s'il en était ainsi, presque tous les romans seraient des histoires d'amour, même les ouvrages historiques de Scott rentreraient dans cette catégorie. Dans une véritable histoire d'amour, l'amour est le thème unique » (1).

Evidemment, on peut se demander si *Evelyn Innes* et *Sister Teresa* sont le récit d'une histoire d'amour ou d'une liaison ; il est difficile de faire la distinction. Toutefois, il est intéressant que la question puisse se poser, étant donné que certains éléments de l'amour, tels que l'idéalisation mutuelle, font totalement défaut ou sont à peine

(1) P. 4.

indiqués. C'est le désir de la gloire plutôt que la dévotion, qui pousse Evelyn à quitter son père pour aller à Paris, où elle est la maîtresse de Sir Owen ; car on admet avec quelque peine que l'austère et philosophe Sir Owen puisse exciter le caprice même d'une femme qui n'est plus une toute jeune fille.

Le roman de M. Moore est, certes, moins une histoire d'amour que l'étude d'une créature émotive terrifiée de sa propre faiblesse sentimentale. L'amour, chez lui aussi, n'est qu'un élément.

L'expiation de sa faiblesse conduit Evelyn au couvent ; mais le renoncement au monde ne lui apporte pas la paix. « Les religieuses n'y réussissent pas mieux que moi, dit Evelyn. Tous les paravents ne servent de rien, car le vent règne partout — un vent glacé, pénétrant, que les prières ne peuvent pas éloigner ; nos portes ne sont pas solides — le vent passe sous la porte de la loge de l'actrice et sous celle de la cellule de la nonne en courants qui nous glacent jusqu'aux os ; ce n'est qu'alors qu'il nous laisse pour nous permette de vaquer en paix à nos occupations » (1). Après tout, Evelyn constate que les consolations de la contemplation religieuse ne valent pas celles de l'activité humaine, et ici, George Moore écrit à la manière de George Eliot.

Sir Owen rencontre Evelyn qui vient d'ouvrir une école de chant, mais il s'aperçoit que leur amour s'est attiédi. « Les portes de l'amour sont ouvertes, dit pensive-

(1) Id., ch. XXXIV.

ment Sir Owen; nous traversons le jardin et nous en sortons par une autre porte qui ne s'ouvrira jamais plus devant nous. S'attarder auprès d'une porte fermée ou qui se ferme, n'est pas sage; l'amoureux qui s'attarde est un sujet de mépris et de raillerie; mieux vaut s'éloigner rapidement et continuer son chemin; mais quel courage il faut pour suivre sa route en automne, quand on sait qu'après l'automne vient l'hiver » (1).

A cette phase de l'évolution de M. Moore, il est dangereux de faire des conjectures sur les influences qu'il a subies. Mais étant donné qu'il déclare que Balzac est toujours avec lui, on peut remarquer que dans ces romans, comme dans *Mildred Lawson*, les incidents sont choisis de manière à intensifier l'intérêt de l'étude psychologique. Comme Balzac, M. Moore remplit son roman de détails intéressants en eux-mêmes, et comme Henry James, il étudie des types élevés d'humanité qui agissent après avoir considéré plusieurs lignes de conduite possibles.

George Moore écrivit trois autres romans après *Sister Teresa*. Ce sont : *The Lake* (1905), qui montre un M. Moore libéré de l'influence de Huysmans et porté au panthéisme; *The Brook Kerith*, étude psychologique et naturaliste de la vie du Christ; et *Abélard and Héloïse* (1921), roman historique. Il publia également des récits de la vie paysanne irlandaise, sous forme de nouvelles, ayant pour titre *The Untilled Field* (1903).

Là où M. Moore, comme Sir Thomas Browne, nous

(1) Id., ch. XXXV.

intéresse le plus, c'est quand il parle de lui-même. Et il le fait avec la plus grande liberté. Ses commentaires sur les enthousiasmes littéraires de sa jeunesse, ainsi que les critiques qu'il formule sur certains auteurs, sont d'un grand intérêt en ce qu'ils nous font connaître certaines phases de l'évolution de sa pensée. Les *Confessions of a Young Man* ont été, il est vrai, rédigée à diverses époques : toutefois, il est difficile de conjecturer exactement la date à laquelle ces réflexions ont été écrites.

Lorsqu'il commença à composer des romans anglais, il disait : « L'esprit français imprégnait mon cerveau, le sentiment français occupait mon cœur, j'ignorais absolument l'âme anglaise, et je ne pouvais pas retrouver de vieilles sympathies ; c'était comme si je cherchais des mots oubliés, et, si j'écrivais une courte histoire, je retournais en pensée à Montmartre ou aux Champs-Élysées pour trouver mes personnages » (1).

Sans doute M. Moore parle-t-il d'une période précédant de peu les *Confessions*, quand il écrit : « Avec Balzac, j'étais descendu dans les profondeurs de l'âme et j'avais observé ses afflictions. J'eus ensuite des révélations moins importantes. Zola m'enchantait par ses décors, et m'enivrait avec ses théories ; Flaubert m'étonna par la merveilleuse délicatesse et la subtilité de son talent d'écrivain. Les brillants effets d'adjectifs obtenus par les Goncourt me captivèrent pendant un temps, mais toutes ces impulsions s'effritaient en poussière, ces aspirations s'étiolaient, pâ-

(1) *Confessions of a Young Man*, ch. XII.

lissaient comme des visages qui paraissent vieillis à la lumière du gaz » (1). Seul, Balzac lui resta : « Balzac fut la grande influence morale de ma vie, et je n'ai jamais rencontré, dans mes lectures, rien de comparable à la Comédie Humaine » (2).

« L'art, dit-il, est la nature digérée. Zola et Goncourt ne peuvent pas, ou ne veulent pas comprendre que l'estomac de l'artiste doit accomplir son œuvre de la façon mystérieuse qui lui est propre. Celui qui est véritablement artiste se souviendra de ce qui est nécessaire, oubliera ce qui est inutile; mais s'il prend des notes, il interrompra sa digestion artistique, et cela aboutira à une foule de petites touches, sans cohésion, auxquelles il manque le rythme élégant de la synthèse » (3).

Et même, vers 1888, M. Moore semble s'être définitivement séparé de Zola; il déclare que les ouvrages de cet écrivain ne contiennent « uniquement que les idées exprimées en termes crus d'un homme à l'esprit puissant, mais à la vision singulièrement bornée » (4). On constate en lui une tendance à réagir contre son ancien maître dans l'appréciation qu'il porte, en 1891, sur « les bancs de boue et les bas-fonds du naturalisme » (5).

On peut considérer que M. Moore reconnaît sa dette envers Huysmans quand il parle de « *A rebours* » comme de « ce livre prodigieux, cette magnifique mosaïque. »

(1) Id., ch. XII.

(2) Id. Edition originale, p. 289. Ne se trouve pas dans l'édition revue.

(3) Id., chap. IV (édition de 1905).

(4) Id., ch. VIII.

(5) *Impressions and Opinions*, p. 58.

« Huysmans a bien raison, continue-t-il, les idées, c'est bien jusqu'à vingt ans; après, seuls les mots sont tolérables... Huysmans émeut mon âme comme un ornement d'or du travail byzantin : il y a dans son style le charme émouvant des voûtes, l'impression de quelque chose de rituel, la passion du gothique, des vitraux » (1).

Comme on l'a vu, George Moore, cherchant sa voie et indécis sur la forme artistique que doit revêtir le roman, essaya, avec un succès divers, tous les types de roman naturaliste. *A Mummer's Wife* s'inspire du naturalisme de Zola; les préceptes du roman expérimental ont été suivis dans *A Modern Lover*, *Esther Waters* (2) et *Mildred Lawson*. M. Moore, le naturaliste spiritualiste, apparaît dans *A Mere Accident*, *Mike Fletcher*, *Evelyn Innes* et *Sister Teresa*. Il devient réaliste psychologue dans *A Drama in Muslin*, *Spring Days*, *Vain Fortunes* et *The Lake*; naturaliste historique — si on peut appliquer cette expression à *Salammbô* — dans *The Brook Kerith*. Ses œuvres critiques, en particulier *The Confessions of a Young Man* et *Impressions and Opinions*, encouragèrent en Angleterre la lecture de Balzac et des naturalistes, en même temps qu'elles indiquèrent l'attitude que les critiques de la littérature internationale allaient prendre vis-à-vis de ceux que beaucoup, en Angleterre, pendant les années 1891 à 1900, considéraient comme « les plus grands » auteurs de romans :

(1) *Confessions of a Young Man*, ch. XIII.

(2) *Esther Waters* considéré comme une étude de l'amour maternel.

Meredith, Hardy et George Eliot (1). Il proposait un criterium de valeur qui n'avait pas été mis en lumière jusque là, et c'est pourquoi on peut considérer qu'il a exercé une influence considérable et unique sur l'évolution du roman anglais.

HUBERT CRACKANTHORPE

Si Hubert Crackanthorpe ne s'était pas suicidé à l'âge de trente et un ans par un plongeon dans la Seine, il serait probablement devenu un des maîtres du roman anglais.

Sans être parvenu à maturité, son style accuse déjà une fort appréciable distinction. Henry James s'est émerveillé de la façon dont son talent s'est développé dans l'indépendance; il s'est demandé comment « relativement sans aide et isolé », il a pu « réagir contre les fades puérités de l'époque » et écrire des ouvrages d'une haute excellence intrinsèque; savoir trouver « de l'intérêt à ce côté de la vie où il n'y a ni coïncidences miraculeuses, ni péripéties d'où on l'échappe belle, ni cent mille livres de rente ».

(1) « Un romancier distingué me disait l'autre jour que le problème qui se posait aux critiques était celui-ci : « Qui est le sixième ? » Il voulait dire par là qu'on s'accordait généralement sur les noms des cinq premiers romanciers vivants : Meredith, Hardy, Barrie, Stevenson, Kipling, voilà pour le premier rang, mais qui vient ensuite ? Sur ce point on ne s'entend plus. On pourrait sans doute en citer vingt qui ont autant de titres à occuper la place. » *The Sketch*, 23 mai 1894.

« Les Français, continue James, n'ont évidemment pas eu pour Hubert Crackanthorpe les mains vides. Deux ou trois d'entre eux l'ont, c'est visible, fait réfléchir et conduit à essayer de profiter sérieusement de la morale qu'ils indiquent. A regarder de près aujourd'hui, il y a quelque chose de presque pathétique dans la hardiesse dépouillée d'artifice, quasi naïve, avec laquelle il a ardemment répondu à leur appel. Ce que notamment Maupassant, ce robuste Maître, a fait l'avait comme imbu d'un idéal de pénétration et de concision. On peut voir là comme une emprise d'une part et, d'autre part, une capitulation, mais cette capitulation plaît en raison de son aveugle bonne foi. L'enseignement était d'une telle ampleur que l'on est porté à excuser chez l'élève un léger excès de solennité. Dans sa réaction exaltée d'imagination contre le contentement béat et le superficiel il eut, comme par une échappée, l'intuition de ce que dans, par exemple, les sombres profondeurs de Londres, le contentement béat et le superficiel n'ont ni sondé ni touché. Dans cet ordre d'idées, il a dû, je pense, ressentir une sorte d'humiliation à voir comment Paris, le cruel et tragique Paris, Paris où abondent tous les genres de vie et tous les genres de mort, a été fouillé par les artistes et se rendre compte quel parti, dans l'intérêt de la trop négligée variété, on pourrait tirer de notre laide et plus brutale bohème » (1).

Mais les airs protecteurs que prend Henry James envers Crackanthorpe sont intolérables. Les écrits de celui-ci

(1) Préface, *Last Studies* par H. Crackanthorpe, p. XVI, XIX, XX.

ont une force et une vigueur qui manquent à ceux de Henry James et pour lesquels on ne saurait guère supposer chez lui de la sympathie. Crackanthorpe s'est mieux approprié l'esprit des naturalistes français ; le mépris, l'émotion, l'ironie qui miroitent dans ses pages ne sont pas de simples reflets de Maupassant. C'est la texture même de ses récits, ce sont les émanations de sa logique mentalité.

Il est malheureux que James ait été appelé à traiter de l'œuvre de Crackanthorpe. La froideur et l'équanimité de son tempérament le rendaient peu apte à faire écho à la rudesse et à la chaleur des personnages mis en scène par le jeune auteur, à la diversité de ses humeurs, à la compassion de son âme. Il n'a pu qu'imparfaitement s'expliquer l'insistance de Crackanthorpe à considérer la sexualité comme un facteur important pour la compréhension de la nature humaine.

Crackanthorpe écrit avec la sereine équité et la philosophique chasteté de Flaubert. Ce par quoi il ressemble le plus à Maupassant, c'est le choix des incidents qui révèle chez l'auteur le concept que dans la vie prédomine le manque d'harmonie dans les relations entre individus. C'est avec raison qu'il intitule « Etudes » ses contes. Ce sont des enquêtes pathologiques sur les sentiments, les mobiles et leurs suites — désastreuses. Il se glisse quelques éclaircies dans les scènes désolées de *Wreckage* et *Last Studies* aux moments où il est fait mention d'un coin agreste, ou de quelqu'un qui fume un bon cigare, d'amis qui causent, d'un timide baiser que l'on dérobe ; partout ailleurs c'est une insistance sévère sur le malaise,

le chagrin, la souffrance comme conditions mêmes de l'existence. Comme les personnages de Maupassant encore, ceux de Crackanthorpe se livrent à des réflexions découragées. « De temps en temps, dit l'un d'eux dans « A Commonplace Chapter », la pensée de la nullité de la vie, de sa décevante insipidité, de la sordide hideur de la mort lui descendait sur l'esprit comme le poids écrasant d'une paralysie; il déplorait avec un regret amer et futile le manque d'une base solide d'où regarder les choses et la perpétuelle limitation de son recueillement; et cela même n'était-il peut-être que de la littérature, de la fumée de mélancolie inhalée de certaines pages de Pierre Loti » (1).

La contribution de Crackanthorpe à la production naturaliste consiste en trois volumes de nouvelles : *Wreckage*, 1893, *Sentimental Studies*, 1895, et *Last Studies*, 1897. Il a donné un autre volume encore, *Vignettes*, 1898, compte rendu descriptif d'une randonnée pédestre à travers la France.

Wreckage est précédé d'un avant-propos en français qui est une citation de la préface de *Germinie Lacerteux*. On y lit : « Que le roman ait cette religion que le siècle passé appelait de ce large et vaste nom : Humanité. Il lui suffit de cette conscience; son droit est là ». Mais Crackanthorpe n'a pas de religion humanitaire. Il a de la compassion, et c'est tout. Il ne s'efforce pas manifestement à exagérer le vice et le crime; il se contente du rôle d'historien de l'humaine nature.

(1). *Sentimental Studies*, p. 68-69.

Ne donner qu'un simple sommaire ou résumé des méandres psychiques de Crackanthorpe, tels qu'il s'en trouve dans *Sentimental Studies*, ne serait guère rendre justice à l'écrivain. On va donc plutôt examiner en détail une de ses études qui fera voir ce qu'on pourrait appeler le bien et le mal dont sont pétris ses personnages, la précision de son style, la liberté relative avec laquelle il traite de la sexualité, son souci du choix de l'expression, la grâce et la délicatesse de sa touche dans les portraits et comment il sait en nuancer les sentiments.

Dans la nouvelle intitulée *A Commonplace Chapter* (un chapitre banal) le personnage principal est Hiller, jeune écrivain à succès. « En devenant homme, il avait péché selon le rite comme les autres; mais il professait de pareille conduite un dégoût sentimental qui chez lui était plus sincère qu'hypocrite. Et pourtant il était, en un sens, fier de lui-même, de sa capacité, de son charme, de sa beauté physique; il se rappelait avec orgueil les nombreux incidents de son existence, sa lutte contre la pauvreté, ses conquêtes féminines ».

Hiller s'éprend pour tout de bon de la fille d'un pasteur protestant et l'épouse. Le couple va se fixer à Londres et l'époux introduit sa moitié dans le milieu intelligent où il est connu. Mais la personne est trop jeune et trop simple pour cette ambiance. Son insuccès à y attirer des sympathies fait qu'Hiller se détache un peu d'elle. Elle cesse de beaucoup l'intéresser, il s'impatiente qu'elle ne voie de camarade qu'en lui. Il recherche la société de ses anciennes fréquentations et finit par être infidèle. Fatalement, la tentation devait venir et déguisée en un besoin de

changement, venu non pas du dehors mais du dedans. Il n'avait pas l'habitude de la fermeté qui lui eût permis d'y résister. Ce n'était pas cependant qu'il éprouvât de désir vagabond pour les femmes autres que la sienne; ce n'était pas non plus une simple nostalgie de retour aux passes plus grossières de sa vie de garçon, encore qu'au début fût-ce cela qui avait paru se manifester. C'était plutôt le résultat d'une fiévro-sité grognonne, d'une irritation provoquée par le contact sempiternel avec un naturel exaspérément bon.

Hiller rentre d'une visite à une courtisane qui non seulement l'attire physiquement mais encore le charme par les sentiments de bonne camaraderie dont leurs rapports se sont revêtus. Il trouve endormie dans un fauteuil sa femme dont le souffle est aussi doux, aussi régulier que celui d'un enfant.

« Il s'assit sans bruit, comme horrifié de respect par cette vision. Le chat, qui était couché tout de son long sur la carpette devant la cheminée, sauta, ronronnant et caressant, sur ses genoux. L'idée lui vint combien il est bizarre que les animaux n'aient aucune intuition des culpabilités humaines et cette réflexion fut suivie du souvenir de l'affection profonde d'un chien pour une prostituée qu'il avait connue jadis, il y avait des années et des années...

« Il se prit à observer sa femme et l'inconscience de celle-ci déclencha en lui les écœurantes affres du remords... Il songea vaguement au suicide comme le seul dénouement convenable... Et il s'abaissa à blasphémer vulgairement l'existence.

« Au bout de quelque temps, elle se réveilla, ouvrit les yeux lentement, comme étonnée. Il était à genoux devant elle et lui baisait les mains avec une pieuse précaution.

« Elle perçut des larmes dans ses yeux ; à peine éveillée encore, elle ne fit aucun effort pour comprendre ; elle éprouvait une impulsive reconnaissance ; elle passa ses bras autour de son cou, l'attira à elle et lui mit un baiser sur les yeux. Il se laissa faire et une larme mouilla les lèvres.

« Puis ils montèrent dans leur chambre. Et s'accrochant passionnément à tous les souvenirs de leur amour, elle se dupa elle-même jusqu'à se faire d'amers reproches en lui attribuant une noblesse de nature qui l'élevait bien au-dessus des autres hommes. Et lui, à chaque nouvel élan de sa femme vers l'idéal, souffrait comme si elle lui avait arraché d'un coup de fouet un lambeau de chair.

« Ce fut la persistance de son humiliation mêlée de ressentiment qui finit par la fatiguer de sa crise de fausse exaltation. Quand elle retomba dans le sommeil, elle avait au cœur la vieille souffrance ».

Swann, excellent ami de Hiller, et meilleur ami encore de sa femme, surprend une des escapades de Hiller et le met face à face avec les faits. Hiller accepte ce qu'il appelle le jugement du monde et se conforme à ce qu'il considère comme légal — l'aveu à sa femme.

Swann vient voir celle-ci après l'aveu. Elle se rend compte de la force de son amour et que ce n'est que la noblesse de sa nature qui lui interdit d'en parler. « La certitude de sa victoire et les secrètes profondeurs de sa nature l'épouvantent ».

Elle a recours à la prière. Hiller pénètre dans la chambre après qu'elle a fini de prier, lui met les mains autour du cou et lui baise et rebaise les cheveux.

« Je suis peiné, Nellie, commence-t-il d'une voix étouffée de sanglots. Grand Dieu, c'est dur à subir. Aide-moi, Nellie, ah, aide-moi ».

Elle détache son étreinte et se remet à lui caresser les doigt, un peu mécaniquement, comme si elle sentait qu'il est de son devoir de soulager sa peine.

D'autres analyses qui se trouvent dans *Sentimental Studies* ne comportent guère plus d'intrigues que *A Commonplace Chapter, Battledore and Shuttlecock* (raquette et volant) est l'histoire d'une courtisane de vingt-deux ans qui rencontre un jeune homme de son âge, naïf et sentimental. Elle veut en faire un ami et par conséquent éliminer de leurs relations l'élément charnel. La décence du « petit » lui fait honte de la vie qu'elle mène et elle retourne chez ses parents.

In Cumberland (dans le Cumberland) est du genre quelque peu tragique. Un vicaire se croyant près de mourir par suite de la découverte du pot aux roses, appelle à lui son amante d'il y a cinq ans, mariée maintenant à un riche propriétaire. La femme vient et près du lit (où elle croit qu'il va trépasser) cède à un moment de faiblesse sentimentale à la pensée de son état de moribond et de la noblesse de sa vie. Elle l'assure qu'il est toujours resté dans le fond de son cœur et qu'elle l'aimera toujours. Il recouvre la santé, résout de quitter l'église, vend ses meubles et se prépare à fuir avec sa maîtresse. Comme elle ne vient plus le voir, il se décide à lui rendre visite.

Elle le voit arriver. « Elle s'aperçut que son allure était devenue plus gauche, plus maladroite que jamais; elle trouva mauvais que sa figure hagarde, sa barbe négligée par le rasoir, qui, quand il était malade avaient quelque chose de tragique, ne fussent maintenant que de la malpropreté. Et pourtant, c'est avec fièvre qu'elle attendit sa présence, dans la prévision d'une nouvelle preuve d'adoration touchante, comme canine; elle ressentait un frisson d'inconsciente reconnaissance pour celui auquel elle devait un souvenir qui lui causait une fierté secrète, toute de sentiments ».

Il lui parle de son amour et de ses projets, mais l'ardeur de son émotion effraie la femme. Elle coupe court à l'entrevue en déclarant que c'est par compassion qu'elle a avoué un amour qu'elle n'a point. « Il s'en alla à grandes enjambées à travers la pelouse et, en le regardant s'éloigner, elle se sentit envahie pour lui d'une sorte de vague pitié dans laquelle il entraît du mépris ».

Wreckage révèle de plus sombres aspects de la vie que ne le fait *Sentimental Studies*. Et en vérité on saurait à peine concevoir dans l'existence de plus sincères profondeurs que celles scrutées dans certains récits de ce livre. *The Struggle for Life* (la lutte pour la vie) est le plus saisissant d'entre eux. Crackanthorpe le conte en six pages.

Un maçon saoul a, dans une guinguette du bord de l'eau, une prostituée sur ses genoux. De tous côtés retentissent des rires rauques, des bribes de chansons et des jurons. La toute jeune femme du maçon vient demander de l'argent pour les petits qui ont faim à la maison. L'homme ne lui jette que des grossièretés, auxquelles font

chorus la prostituée et les ivrognes. La jeune maman s'en va vers la rivière, mais comme un agent de police rôde par là, elle ne s'y jette point. Et voici que le long de la muraille se silhouette un homme. Il toise la jeune femme « cyniquement, comme un maquignon un cheval ». Des mots s'échangent entre eux, à voix basse; plusieurs fois elle fait non de la tête. Puis, enfin, ils s'éloignent ensemble, elle murmurant d'une voix brisée : « Quarante sous, soit; et j'irai les retrouver dans une heure ».

A Conflict of Egoisms (Conflit d'égoïsmes) est comme *A Commonplace Chapter*, une étude d'incompatibilité conjugale. Parce qu'il est fatigué d'être seul, un auteur de talent, mais non encore arrivé et qui lutte, se marie avec la sous-chefesse de rédaction d'un hebdomadaire pour dames. L'écrivain n'éprouve pas de véritable amour. « C'est le sexe, au sens abstrait et généralisé qui l'attire ». Après le mariage, l'homme traîne sa paresse pendant un certain temps, puis il s'absorbe à nouveau dans le travail, mais la femme le réclame. Pendant des jours, il s'enferme dans son cabinet « consumé de fièvre créatrice ». Il finit par en sortir; le silence gros de reproches de sa femme, surtout aux heures des repas, lui devient détestable. « Et, avec la sensibilité aigüe de son système nerveux surmené » il en vient à trouver odieuse la demi-heure qu'il lui faut passer face à face avec elle pendant le dîner. Tout le jour, il appréhende cette rencontre du soir. Elle s'exaspère et déchire son manuscrit... » Plus tard, « avec la lenteur affaiblie d'un vieillard », il remplit de cailloux ses poches avant de se jeter du haut d'un pont dans la rivière.

A Dead Woman (une morte) est une nouvelle probablement suggérée par le dénouement de *Madame Bovary* et par *Inconsolables*, de Maupassant. Un an après la mort de sa vaillante et très aimée femme, un fermier découvre qu'elle lui a été infidèle. Il médite de se venger sur l'amant, mais il se grise, prend froid et tombe malade. Alors la chose se met à le hanter. Il y pense sans « colère, sans amertume mais avec tristesse ». Sa faiblesse physique impartit de l'indolence à ses émotions et cette indolence empêche en lui tout sentiment autre que du bon garçonnisme. Et voilà que celui-ci devient de l'amitié quand les deux hommes viennent à se rencontrer. Chacun d'eux se rappelle qu'elle avait appartenu à l'autre et à cet instant ils se sentirent comme instinctivement attirés. « Chacun d'eux avait conscience comme d'une nostalgie de parler d'elle; d'entendre l'autre mentionner son nom » et c'est comme un lien qui les unit en une amitié chaleureuse et durable.

La misère et la bassesse humaine sont retracées dans toute leur nudité dans *Embers* (cendres chaudes). Une femme quitte son mari pour faire le trottoir. Elle tombe très bas et ne revient que pour le saigner de temps en temps de ses pauvres économies. Quand celles-ci sont épuisées et que son logeur le jette à la rue, il pardonne encore.

Last Studies (1897) scrute presque dans ses profondeurs la nature humaine, mais non point les misères dont traite *Wreckage*. Le livre ne contient que trois nouvelles.

Anthony Garsten's Courtship (Anthony Garsten fait sa cour) est l'histoire paysanne d'un garçon fêru d'amour au

point d'épouser une femme enceinte et de jurer que c'est lui qui l'a fait « fauter ». Ce n'est que par ce serment qu'il fait consentir sa mère à l'accepter pour bru.

Trevor Perkins a trait à l'aventure sentimentale d'un jeune homme qui eût voulu être intellectuel. Trevor jugeait que Carlyle fut un homme de génie, Byron un grand poète et se targuait du modernisme de son mépris pour les vulgaires ouvrages de Charles Dickens. Il possédait deux volumes des traductions interdites d'ouvrages de Zola. Il croyait Paris une « Ville immorale ». Trevor se demande si ses recherches intellectuelles lui permettent bien de goûter toute la saveur de la vie. Commencant à s'ennuyer un peu de sa propre société, il flirte avec une fille de salle et l'emmène faire un tour au parc. « Le parc tout entier paraissait grouiller d'amoureux flânant, silencieusement enlacés au clair de la pleine lune. La lourde haleine de l'amour humain semblait flotter dans l'air tiède et calme de la nuit. De temps en temps venait des lointains obscurs le rire strident de quelque femme ». Trevor traite avec une tendre indulgence les naïves anecdotes par lesquelles la servante retrace sa vie. Il s'asseyait à son côté sur un banc et l'embrasse timidement d'abord, puis avec passion. Le conte se termine au moment où Trevor s'agite nerveusement à l'approche de dix heures et déclare qu'il doit rentrer. La capacité dont fait preuve Crackanthorpe de tisser une jolie histoire avec des fils aussi ténus atteste assez sa valeur comme homme de métier.

The Turn of the Wheel (la roue tourne) est une étude de l'hérédité et du tempérament. Hilda, fille de l'intelligent et heureux Lord Lingard de Tukenton, est essentiel-

lement flegmatique et calculatrice comme son père. Son affection pour lui et son acceptation de ses appréciations la conduit à se fiancer à Greaves Chamnery, jeune homme assez distingué et de bonne famille. Peu avant la mort de son père, Hilda apprend l'abandon dans lequel il a laissé sa mère et les infidélités qu'il a commises à son égard. Perdant sa foi en lui, elle perd du même coup confiance en son fiancé qui serait, s'assure-t-elle, fort capable d'avoir une conduite identique. Graduellement son amour se détourne vers un soupirant repoussé, Stephan Walch. « Elle se réfugia dans la franche simplicité de cette nature — il l'aimerait avec soumission, sans poser de questions, avec la droiture, la fidélité d'un honnête chien de garde. Et la confiance qu'elle se sentait en la constance de ce garçon la fit se rendre compte qu'il n'aurait d'exigences à aucun égard, et qu'elle pourrait sans difficulté lui cacher qu'elle n'éprouvait nullement pour lui le sentiment qu'il avait pour elle; raisonnement qui s'accompagnait d'ailleurs de la chère pensée qu'avec le temps elle changerait peut-être, et sous l'influence de sa compagnie, en viendrait à lui ressembler ».

Le type de femme ici dépeint pourrait, bien entendu, avoir été suggéré par Mildred Lawson, mais le thème est différent. Hilda vise à être maîtresse à son foyer, plutôt qu'elle ne cherche à devenir une puissance mondaine.

Les phases de l'œuvre de Crackanthorpe dont on vient de parler, démontrent avec quel sérieux il s'est adonné à l'étude de l'humanité et avec quelle compatissante compréhension il en a écrit. Il s'est promené « parmi l'implacable tourbillon de Londres en savourant chaque ténue

modulation de la brumeuse parade ». Il sait en une phrase camper un personnage. N'en décrit-il pas un par ces quelques mots : « Doué de cette manière de faire intelligemment le renchéri qui passe pour une évidente supériorité ». Nous en savons fort long sur une femme quand il nous a dit « qu'elle adoucissait son irrésolution par des doses de pitié pour elle-même ». Il a tant appris, à l'école de Flaubert et de Maupassant, que la précision et la suggestivité de son style dépassent celles de tous les romanciers anglais antérieurs à lui.

Le bonheur avec lequel il réussit à saisir « l'élément ou l'aspect inconnu d'un objet » est particulièrement sensible dans ses descriptions. Voici, tiré de *Vignettes*, un paysage de Normandie : « Ciel mauve, tout de subtilités ; rusticité discrète, gentiment moderne, fémininement délicate ; ensemble finoché ; dispositif et arbres coquets, des vergers rectangulaires, des maisonnettes propres aux toits hauts et aux faces roses, avec des volets blancs espièglement fermés. Ici et là, une cour de ferme soignée, une flèche d'église accroupie ; des paysans en blouse tape-culetant derrière des chevaux blancs rondelets, le long de la route droite et miroitante. Dans toute l'étendue de pays, nulle trace de prodigalité gâcheuse de pittoresque, mais plutôt une réserve distinguée de détails, frais, coquets, presque pomponnés ».

Pourtant même ce choix de morceaux ne donne pas toute la mesure de la dette de Crackanthorpe envers les Français. Car c'est Flaubert qui lui a inspiré l'idéal de

devenir le maître styliste qu'il se montre dans *Liza la Folle* (1).

Le suicide de Crackanthorpe à trente et un ans ne signifie pas qu'il ait été un incompris. L'appendice de *Sentimental Studies* contient des comptes rendus de *Wreckage*, cueillis dans des périodiques et des journaux, et qui démontrent que l'œuvre de Crackanthorpe a été appréciée tout au moins par la critique. Le rédacteur de *L'Atheneum* dit « qu'il y a dans sa façon de conter un récit une franchise et dans ses courtes définitions de caractères une netteté qui se rencontrent rarement chez les romanciers anglais; il faut y ajouter une absence d'intrusion du moi qui rehausse le relief des portraits ». Le *World* déclare que « *Wreckage* est un des meilleurs petits ouvrages d'imagination qui aient vu le jour depuis bien longtemps en ce pays ». Le *Sketch* décrit l'ouvrage comme « une série de croquis de haute valeur littéraire ». Le *Ladies Pictorial* estime que « l'on se souviendra avec reconnaissance de l'ouvrage de M. Crackanthorpe, alors que des tombeaux de bouquins de chez Mudie auront été là où vont tous les rebuts ». Mais peut-être l'article du *Daily Chronicle* a-t-il été le plus favorable. On en donnera ici un extrait considérable en raison de sa valeur de critique et d'interprétation. « M. Crackanthorpe, opine le *Daily Chronicle*, prend une situation éthique ou émotive, en laisse soigneusement de côté les traits les plus évidents, et,

(1) *Sentimental Studies* a comme supplément *A Set of Village Sketches* (Un lot de Croquis de Village). Ce sont des exercices de style retraçant des incidents de la vie de village dans les provinces de France. *Liza la Folle* est un croquis de ce genre.

en se concentrant sur elle comme sur un sujet de tableau, produit des effets qui se gravent absolument sur nos facultés perceptives. A cet égard, la meilleure de ces études, « Une lutte pour la vie », qui tient en à peine six pages, en est peut-être le chef-d'œuvre, mais dans le rendement de la vision des traits extérieurs significatifs de ses thèmes, M. Crackanthorpe ne tombe jamais au-dessous de la distinction. Sous sa plume, les mots ont pour faire voir l'effet des lignes tracées par le burin, et pourtant il n'y a là aucune grossière recherche « d'imagerie » à la Dickens ; on dirait plutôt qu'il s'en garde, car cet art est non pas seulement à un point de vue, mais à tous, l'art de la réserve, de la réticence, de l'abstinence... Quant à l'intelligence que ce livre dénote, elle ne saurait faire aucun doute ».

CHAPITRE V

Disciples de Maupassant

**H. D. Lowry, « George Egerton », Henry Harland,
G. S. Street, Ernest Dawson, Ella d'Arcy,
H. M. Gilbert, etc.**

Comme la dette de George Moore et de Hubert Crackanthorpe à l'égard des écrivains français n'est pas douteuse, on n'a eu, dans ce qui précède, qu'à déterminer l'étendue de cette dette. Il a suffi de mentionner les thèmes de leurs œuvres d'imagination et de relever certains aspects caractéristiques de leur manière.

Nous serons malheureusement obligé d'adopter la même méthode en étudiant des œuvres où l'influence française se dénonce clairement. Plusieurs des auteurs que nous allons examiner n'ont pas été considérés comme assez importants pour qu'on leur consacre une biographie; dans beaucoup de cas, leurs lettres n'ont pas été publiées, et enfin, quelques-uns d'entre eux sont encore vivants.

Dans le premier chapitre de notre travail, nous avons mis en valeur les tendances sentimentales, idéalistes et morales du roman anglais avant 1880. De même, en traitant des naturalistes français, nous avons fait ressortir l'esprit de compassion artistique, d'amoralité qui anime

leurs œuvres, et leur manque de foi en la nature humaine. Par là, nous cherchions à établir une ligne de démarcation bien nette entre les deux écoles, de façon à pouvoir découvrir plus aisément en Angleterre toute trace d'influence étrangère. La tendance anglaise, disions-nous, était de s'en tenir à ce qu'on appelait le « côté noble » de la nature humaine ; la tendance des écrivains français de s'arrêter aux traits non nobles de cette nature, aux caractéristiques qui participent de l'animalité.

Pour retrouver l'influence du naturalisme français à l'œuvre, il faut donc montrer dans le roman anglais la répercussion de certaines tendances qui caractérisaient, vers 1880, les œuvres d'imagination françaises, tandis qu'elles étaient presque totalement absentes des œuvres anglaises. C'est ce que nous avons fait dans les chapitres suivants. Par conséquent, quand un auteur anglais adopte une attitude critique envers l'humanité, quand il se montre porté à une certaine exagération dans la peinture d'existences sordides, quand on voit clairement qu'il se propose de savourer la vie avec une curiosité dépouillée de tout parti-pris, de décrire en spectateur désintéressé des cas de faiblesse humaine, d'écarter toute intervention d'une Némésis en s'en tenant à ce qui est probable d'un point de vue purement humain, nous concluons à une influence française. Cette méthode n'est pas à l'abri de toute critique. Toutefois, quand les chardons commencent à pousser tout autour du jardin, il n'est pas du tout improbable que le vent en ait apporté quelques semences.

C'est dans l'évolution de la nouvelle anglaise dans les dix dernières années du XIX^e siècle que l'on voit un des résul-

tats les plus clairs de l'influence des naturalistes français sur les œuvres des romanciers anglais. Saintsbury écrivait, en septembre 1887 : « En ce qui concerne la nouvelle proprement dite, c'est-à-dire dès qu'il ne s'agit pas d'un conte merveilleux, d'une histoire à faire rire, ou d'un récit à faire peur, nous sommes singulièrement en retard » (1). Et, à vrai dire, la nouvelle n'avait pas, jusqu'alors, été prise au sérieux en Angleterre. Mais à partir de 1893, l'année où fut publié *Wreckage*, on vit apparaître des nouvelles qui, par leur sujet et par leur technique, ressemblaient de près à celles de Maupassant.

On ne songe nullement à affirmer ici qu'il s'agit en l'espèce d'une inspiration de caractère « littéraire ». Les auteurs de ces nouvelles s'abstiennent soigneusement de reprendre des sujets déjà traités en France, et ils content avec toute la fraîcheur et la vivacité de gens qui viennent de faire une découverte personnelle. Mais Maupassant leur avait donné l'idée d'un art qui vise à reproduire avec une claire élégance la vie toute entière et les nuances variées dont elle est faite. Ils se mirent en devoir d'explorer curieusement des coins jusqu'alors négligés et de regarder à nouveau le banal lui-même pour en noter les « fragiles modulations. »

Dans un moment d'enthousiasme, George Moore avait écrit un jour : « Flaubert, Zola, Daudet, les Goncourt, Bourget, Maupassant et Henry James n'ont fait que prendre à Balzac et cultiver la part de son héritage qui est

(1) *The Present state of the Novel* (Fortnightly Review, 1^{er} septembre 1887).

superficiellement la leur » (1). C'est ce qu'on pourrait affirmer, avec quelques réserves, des disciples anglais de Maupassant. H. D. Lowry remarque dans Maupassant ses paysans normands, et il se met à décrire des épisodes de la vie villageoise en Cornouailles. « George Egerton » se sert de la structure élastique des nouvelles de Maupassant pour nous révéler une attitude envers la vie qui rappelle de singulièrement près celle des naturalistes français. Henry Harland nous rapporte d'un air détaché les observations d'un philosophe qui connaît le monde. G. S. Street s'amuse à nous présenter sur le mode satirique et ironique des épisodes de la vie de la haute société. Ernest Dowson nous conte des histoires d'amour dont tout romanesque est absent, et Ella d'Arcy, comme Henry James, nous décrit les réactions du tempérament dans le grand monde. Les titres que choisissent les écrivains pour leurs œuvres sont suggestifs : Monochromes, Thèmes et Motifs (Keynotes), Dissonances, Episodes, Exemples modernes.

M. H. G. Wells note que « la période de 1890 à 1900 a été une excellente époque pour les auteurs de nouvelles. Elle a stimulé leur activité. Les nouvelles poussaient de toute part » (2). Il dresse une liste, incomplète du reste (3), des écrivains en question, et continue : « Il se peut qu'arrivé à un certain âge, je ne voie plus aussi clairement les

(1) *Impressions and Opinions*, 1891, p. 64.

(2) Introduction à *The Country of the Blind* (1911).

(3) Les écrivains qu'il cite sont : Kipling, Barris, Stevenson, Frank Harris, Max Beerbohn, Henry James, George Street, Morley Roberts, Gissing, Ella d'Arcy, Murray Gilchrist, E. Nesbit, Stephan Crane, Joseph Conrad, Edwin Pugh, Jerome K. Jerome, Arthur Morrison, Marriott Watson, George Moore, Grant Allen, George Egerton, Henry Harland, Pett Ridge et W. W. Jacobs.

choses, mais je ne crois pas que la présente décade puisse s'enorgueillir d'une production comparable, et ce qui est plus remarquable encore, je ne crois pas que les œuvres récentes de ceux qui se sont autrefois distingués dans ce domaine, à la seule exception de Joseph Conrad, puissent être mises en parallèle avec ce qu'ils ont fait avant 1900. De 1890 à 1900, ajoute-t-il, on ne parlait que de la nouvelle, on comparait les œuvres et on les classait suivant leurs mérites. Cet intérêt actif de la part du public stimulait puissamment les écrivains ».

M. Wells n'aime pas qu'on essaie, comme quelques-uns l'ont fait, de définir la nouvelle. « Il y avait une tendance, dit-il, à traiter la nouvelle comme si c'était un genre aussi aisé à définir que le sonnet... C'est M. Edward Garnett ou M. George Moore qui, dans un violent accès de mauvaise humeur contre l'art de Kipling, ont inventé la distinction entre la nouvelle et l'anecdote. La nouvelle, c'était Maupassant; l'anecdote, il fallait la condamner en feu. Commentaire vraiment infernal lui-même, car il ne permettait aucune défense. » (1)

Les disciples anglais de Maupassant ont assurément réussi à écrire des nouvelles qui révélaient des régions inexplorées de la vie. Toutefois, on ne saurait tous les comparer au maître. H. D. Lowry, par exemple, retrace des épisodes de la vie des mineurs de Cornouailles, mais il manque à ses écrits une suggestion d'universalité. Il s'est fié un peu trop aveuglément à l'intérêt qu'excitent en nous les faits de l'existence.

(1) *Id.*, IV-VII.

Wreckers and Methodists (1893), son premier livre, nous raconte ce qui se passe dans un village de la côte. La plupart des récits qui composent le volume sont tragiques, mais quelques-uns sont franchement humoristiques. Dans *The Two Processions* (Les deux Cortèges), nous avons une des mieux venues parmi les histoires du premier genre. Dans le village de Pentreath, une femme a commis une faute. Quand on apprend que son enfant est né, les villageois, dans leur vertueuse indignation, se rendent en cortège à sa maison. En tête de la procession, on transporte une potence grossièrement exécutée à l'aide de quelques planches. Un homme et une femme y pendent en effigie. Ceux qui suivent la charrette soufflent dans des trompes ou frappent sur des pots ou des marmites de fer battu. Ils veulent faire une démonstration tout autour de la maison de la coupable — qui avait été une des beautés du village — et puis on brûlera les effigies. Mais la procession doit brusquement s'arrêter. Un char vient en sens contraire, portant le corps de l'enfant illégitime et celui de la mère qui s'est noyée. Les villageois surpris et déconcertés se découvrent devant le char de la mort qui passe.

The Cricketstone suit de plus près la pratique de l'école naturaliste, car l'intolérance et la superstition humaine y sont décrites avec un entier détachement. Une jeune fille est abandonnée par son amant après une semaine d'intimité. Le temps passe, et la mère s'aperçoit que sa fille est enceinte. Cette mère est « une femme sans morale aucune, mais la découverte de l'état misérable de sa fille la transforma immédiatement en un ange de chasteté vociférante. Elle pleura amèrement et déversa tout son voca-

bulaire de reproches, dans l'espoir de trouver une épithète qui exprimerait son horreur; et Carrie, la mort dans le cœur, dut se rendre compte que cette horreur ne lui venait pas d'être désormais la mère d'une fille qui avait péché, mais d'être devenue à son tour un objet de dérision, elle dont la langue avait si bien su commenter jadis les incidents de ce genre. Le père, un cabaretier, accable sa fille de coups, « blasphémant Dieu qui l'avait laissée mener une vie inutile pour causer du tort aux gens de bien; puis il la chassa de la maison. » L'enfant vient au monde à l'asile des indigents, et la mère travaille dur pour se nourrir, elle et son enfant qu'elle a confié à une autre femme. Plus tard, elle va le voir, et découvre avec épouvante qu'il n'est pas lavé et qu'il est presque mort de faim. Dans le trouble de son esprit, elle se rappelle une vieille croyance selon laquelle tout enfant que l'on fait passer neuf fois, de l'est à l'ouest, par un trou de la Pierre du Grillon, sera désormais à l'abri de la maladie. C'est une table de pierre grossière, d'origine inconnue. Toute la nuit, elle marche péniblement à la recherche de cet antique monolithe, et quand elle y arrive, à la pointe du jour, elle s'aperçoit que son enfant est mort.

Dans quelques-unes des nouvelles qui traitent de la religion du village, Lowry adopte cette attitude moitié amusée, moitié ironique qui est caractéristique de Maupassant. On remarque la même attitude dans *Prisoners of the Earth* (Prisonniers de la Terre), où il nous conte un incident qui s'est passé à Tallywarn, village de mineurs. De nombreux mineurs chôment, et il y a beaucoup de misère. La déléguée d'une association charitable visite la maison d'un mineur

et s'indigne de trouver un homme qui, pour toute nourriture, donne à un bébé des navets coupés en morceaux. La déléguée découvre que la mère est malade, elle envoie à la femme et à l'enfant de quoi manger, laissant à l'homme le soin de se nourrir comme il le pourra. Il continue à vivre de navets qu'il vole, jusqu'au moment où on l'arrête et où on le met en prison. La mère et l'enfant meurent à l'asile des indigents.

Women's Tragedies (1895), le second livre de nouvelles de Lowry, nous reporte encore parmi les villageois de la Cornouaille. Dans la plupart de ces nouveaux récits, toutefois, on remarque une certaine fantaisie, qui se mêle à un goût du mystérieux. Un personnage de *The Torque* mérite d'être mentionné ici, parce qu'il ressemble à une des créations les plus frappantes de Zola. C'est une femme qui a un secret à révéler, mais « main, pied et langue, tout cela en elle était paralysé et mort ». Il est à peine besoin d'ajouter que « ce cadavre où vivaient des yeux » rappelle la vieille Madame Raquin. On pourrait encore mentionner ici *A Widow's History* (Histoire d'une Veuve), parce qu'il y est question d'une hérédité d'ivrognerie.

Lowry est, dans la plupart des cas, très détaché de ses récits. Il n'en est pas de même de George Egerton, dans le plus grand nombre de ses nouvelles. Son talent la porte à noter en un style très vivant, les réactions émotionnelles d'une femme sensible et intelligente — une femme qui ne peut être que l'auteur elle-même. George Egerton a donné à la passion une place souveraine dans la littérature anglaise, et aucun auteur anglais, avant le vingtième siècle, n'a traité avec plus de liberté tout ce qui se rattache aux

rapport des sexes. Envers les femmes, elle se montre dure, peu sympathique, exempte de toute charité. Elle a écrit deux volumes de nouvelles, *Keynotes* (1893) et *Discords* (1894). Dans ce dernier livre, les récits sont plus impersonnels et plus tragiques que dans le premier.

Il vaut la peine d'indiquer ici en quelques mots l'attitude de George Egerton à l'égard de la vie. Comme on l'a fait remarquer au début du présent chapitre, on y sent l'influence des naturalistes français. « Je vois, dit un poète de *The Renunciation of Two* (La Renonciation des Deux), qui parle en son nom, une grande foule de créatures humaines. Prenez-les toutes, hommes et femmes, faites-en un homme unique et colossal, étudiez-le. Que trouverez-vous en lui ? Un sang vicié, un cerveau en proie à des milliers de parasites qui sapent sa force et altèrent ses fonctions, un cœur privé de tout sentiment sain, par des conceptions erronées, une mauvaise conscience et un code futile de moralité — un code qui fait de la satisfaction normale de l'instinct sexuel une chose vile et honteuse..., un code dont le maintien exige le sacrifice de milliers de femmes et qui a rempli l'univers d'une conception malsaine des choses, et donné à la pureté même une apparence érotique. C'est tout cela qui fait de l'homme un grand individu malade. Résolvez-le maintenant en ses unités essentielles, laissez-les retomber chacune à leur place et contemplez-les de haut : une foule de créatures affamées, ignorantes, acharnées comme des mouches sur les balayures à la recherche d'une nourriture qui leur permettra de vivre jusqu'au soir... Et je vois des portes d'usines qui s'ouvrent et il en sort, à flots pressés, des hommes, des femmes et des enfants, qui n'ont que l'appar-

rence d'êtres humains, poitrines étroites, visages blémis par le poison de la céruse; et quand il rient, d'un rire sans spontanéité, leurs dents branlent dans leurs gencives bleuies et ils sont trop fatigués pour laver leurs mains et enlever le poison avant leurs maigres repas. Et je me suis dit : « Le salut est entre les mains des femmes et de la nouvelle génération qu'elles mettront au monde. J'ai cherché avidement les femmes dont j'avais entendu accoler le nom à celui de progrès, et je les ai trouvées aussi décidées à employer tout ce qu'elles ont de charmes pour amener les hommes à soutenir la petite cause étroite qu'elles servent, que leurs sœurs plus frivoles pour maintenir les hommes sous leur domination impérieuse. Et celle qui déployait la blanche bannière de la pureté calculait avec le plus grand soin la coupe de sa robe et elle attirait les hommes sous sa bannière par la blancheur de sa gorge. Et sous ces dehors, j'ai vu la vanité, ce vieux désir insatiable de faire sentir son pouvoir qui est la vie même de la plupart des femmes, ou un besoin psychologique d'excitation, qui s'accorde bien avec le rythme incertain de leur nature. »

Dans *A Cross Line* (Une ligne transversale), l'auteur exprime des idées qui ont dû choquer bien des gens à la fin de la période victorienne, et d'autant plus que ces idées viennent d'une femme. « Une femme se soucie infiniment peu d'un amour aussi profond que la Mer Morte et aussi muet, dit le personnage principal, il faut lui dire cet amour d'une façon ou d'autre, et par petites vagues à la fois. Ce n'est pas l'amour qui compte, vous savez, c'est d'être aimée; et ce n'est pas l'homme non plus, mais la

façon dont il nous aime ! » Même aujourd'hui, ces affirmations restent quelque peu choquantes.

Virgin Soil (Sol Vierge) nous rappelle vaguement *Une Vie* de Maupassant. Mais la jeune femme que dépeint George Egerton est en rébellion ouverte quand elle va trouver sa mère pour l'accuser de l'avoir grossièrement trompée. Elle vient d'abandonner son mari, après plusieurs années d'une vie malheureuse, et elle prédit le malheur à tous ceux qui se marient sans amour, « tant qu'un homme exigera de sa femme comme un droit ce qu'il lui faut implorer d'une maîtresse, avec le résultat que le mariage n'est pour beaucoup de femmes qu'une prostitution légale, une dégradation de chaque nuit, un joug odieux sous le poids duquel elles vieillissent, condamnées pour toute leur vie à porter des enfants conçus dans le devoir et non dans l'amour ». Sa mère proteste. « Vous ne pouvez pas vous refuser à votre mari, dit-elle, vous risqueriez de le jeter au péché. — Allons donc ! ma mère, réplique la jeune femme, il est responsable de ses péchés. Nous ne sommes pas tenues de veiller sur sa moralité, comme on soignerait un petit enfant ». Et elle voit dans son innocence la cause de tous ses malheurs : « Vous m'avez laissée partir, dit-elle à sa mère, pour livrer la bataille la plus dure de la vie d'une femme, celle pour laquelle il est de suprême importance qu'elle connaisse à fond toutes les règles du jeu, et pour toute protection, vous m'avez enveloppée dans la gaze immaculée d'une pureté de vierge. » Et elle rit d'un rire de dérision.

On n'avait encore rien lu de ce genre-là dans le roman anglais. George Egerton est-elle redevable ici à Maupas-

sant ou à Knut Hamsun, avec qui elle avait passé quelques mois en 1892, et à qui le livre est dédié; on peut se poser la question, et il nous est difficile d'y répondre, puisqu'aucune des nouvelles antérieures de Hamsun n'est accessible en français ou en anglais. Dans tous les cas (1), même s'il y a eu un intermédiaire, nous avons à faire en dernière analyse à l'influence des naturalistes français.

Quelques-unes des nouvelles de *Discords* (1895), se rattachent plus nettement aux traditions de cette école. Elles nous montrent la nature humaine sous ses aspects les moins engageants, et mettent en un relief saisissant les cruautés de la vie. Plus que dans *Keynotes*, l'esprit de critique domine. Pour permettre au lecteur d'en juger par lui-même, nous analyserons avec quelques détails l'une de ces nouvelles, *Gone Under* (Tombée dans le Gouffre).

La jeune première d'une troupe d'acteurs comiques échouée aux Etats-Unis prend passage à New-York sur un cargo qui doit la ramener à Londres. « Elle avait ouvert ses yeux tout grands dans cette cité polyglotte où fourmillaient les plus étonnants paradoxes, cette énorme manufacture de dollars, ce tamis gigantesque par où passe le surplus du vieux monde pour aller se déposer sur celui du nouveau monde; cité des sectes multiples et de l'athéisme insolent, de la pruderie étroite et du vice tout nu, où la littérature étrangère est émasculée et les journaux indigènes aussi libres que la Bible et aussi sales que Sterne. Elle avait souffert physiquement de cette fièvre intense, de

(1) Hamsun a été étudiant à Paris pendant quelques années.

cette activité à haute pression d'une vie qui allait droit devant elle, comme un formidable rouleau compresseur, réduisant les hommes en bouillie avant qu'ils eussent atteint la force de l'âge, faisant des femmes les plus consciemment insexuées et les plus inconsciemment égoïstes qu'il y ait sur la face du monde. » Sur le bateau, il y a une autre femme plus jeune, qui s'est abreuvée d'amertume à observer l'humanité. L'actrice l'entend pleurer le soir et va la voir. Elle trouve une femme ivre, l'esprit en désordre. Elle remarque ses vêtements, ses parures : tout est neuf. Elle examine alors la femme elle-même, d'un œil critique. Le front est celui d'une personne de vingt ans ou environ, la bouche, celle d'une courtisane de quarante ans, mais ce sont les mains qui révèlent la vérité, vingt-cinq ans. Elle lui fait dire son histoire. A seize ans, la jeune fille était allée vivre avec un homme qui était fier d'elle, à sa façon. Puis, elle était devenue enceinte, et s'en était réjouie. Mais on lui donne un anesthésique et elle accouche d'un enfant mort-né. Rétablie au bout de six mois, elle découvre que l'homme est parti pour le continent sans elle. Elle entre dans une troupe d'acteurs ambulants et se met à boire. Depuis, il y avait eu trois autres hommes dans sa vie. Son premier amant le savait et lui écrivait des lettres où il fixait des conditions presque impossibles à son retour. Elle devait vivre seule pendant trois mois, sous la surveillance de personnes à lui connues. Elle allait essayer. Mais l'autre femme savait qu'elle n'y réussirait pas. Elle voyait d'avance le sort qui l'attendait.

Les deux femmes se séparent à Londres. La moins jeune « se laisse reprendre peu à peu par son nouveau travail

qui absorbe sa pensée ; parfois seulement, quand l'omnibus qui la transportait chez elle après son labeur de la soirée, s'arrêtait dans Leicester Square, où des satyres coiffés du haute-forme font de l'œil aux femmes, où les nymphes du trottoir étalent l'insolence de leurs toilettes, où le frou-frou de la soie se mêle aux éclats d'un rire artificiel, où le miroitement des pâtes de toilette se colore fièvreusement du rouge de la peinture, où l'air même est vicié par l'odeur du patchouli, et où les âmes sensibles à la psychométrie des choses frissonnent au contact des atomes de passion qui vibrent dans l'atmosphère du grand champ d'accouplement que possède ici cette cité de la respectabilité satisfaite ; parfois alors, là où le trottoir est encombré des « feuilles mortes de la féminité la plus exquise et la plus frêle, telles des feuilles d'églantine transportées par le vent dans une étable à porcs », elle pensait à la jeune femme du bateau, et elle interrogeait craintivement les visages des femmes qui se pressaient-là, une terrible prière dans leurs yeux, et chaque reflet d'une chevelure blonde faisait battre son cœur jusqu'à l'instant où elle reconnaissait avec un soupir de soulagement que ces cheveux n'appartenaient pas à celle qu'elle cherchait. Le terrible problème de sa destinée, et le sort de toutes ces autres femmes, tout cela pesait sur son âme, et elle revenait incessamment à se demander s'il y avait de la justice dans ces choses, et la question redoutable finissait pas s'imposer à elle : « Combien de ces femmes-là au juste ont choisi cette vie ? ».

Plus tard, elle rencontre par hasard la jeune femme qui, à sa vue, pousse un cri et s'enfuit. Elle réfléchit sur cet

incident, et l'auteur conclut : « Pour elle, à qui l'expérience a appris à pénétrer les misères de la vie et les expédients dont elle est faite, il y avait là comme un résumé muet d'une tragédie du besoin. »

L'année 1893 a certainement été une année florissante pour la nouvelle en Angleterre. En dehors de *Wreckage* et *Keynotes*, et de *Wreckers and Methodists*, la même année a vu paraître *Mlle Miss*, par Henry Harland.

Henry Harland, Américain de naissance, mais cosmopolite de tempérament, a été associé de trop près à un groupe bien défini de romanciers anglais pour que nous ne l'accueillions pas ici (1). Harland a une certaine réputation comme auteur de nouvelles dont les sujets vont du sensationnel au sentimental, mais il est surtout connu comme directeur du *Yellow Book*, revue trimestrielle illustrée, de tendances post-victoriennes, qui a commencé à paraître en 1894 et a cessé d'être publiée en 1897. C'est probablement dans *Mlle Miss* (1893) et *Grey Roses* (1895) qu'on trouve ce qu'il a écrit de mieux. Ce sont deux livres de nouvelles, qui se distinguent, nous dit Harold Williams, « par ce charme d'un style aisé et fluide et cet humour mêlé de grâce qu'on associe communément avec le nom de Harland. Ces esquisses qui ne concluent pas, ajoute-t-il, nous font souvenir par-là même de Maupassant. Elles ne mènent nulle part, et leur seul charme réside dans l'art avec lequel les personnages sont saisis et rendus et le milieu décrit en quelques phrases adroites et rapides » (2).

(1) Harold Williams, *Modern English Writers* (édition revue 1925), p. 476.

(2) *Id.*, p. 337.

Les esquisses de Harland sont françaises plutôt qu'anglaises d'esprit. Etant l'œuvre d'un Anglo-Saxon, elles se dénoncent immédiatement comme un produit des années 1890-1900, par leur détachement à l'égard de tout idéal moral et de toute considération fondée sur un idéal de ce genre. Harland écrit dans une atmosphère nouvelle d'indépendance et de relâchement.

Mlle Miss contient cinq histoires, dont la première donne son titre au livre. Une jeune gouvernante anglaise, honnête et bien élevée, se trouve mêlée par hasard à un groupe d'étudiants et d'étudiantes dans une pension de famille parisienne de dixième ordre, « un soi-disant hôtel » qui, dit Harland, « constituait bien, pour ne pas mâcher les mots, la famille la plus immorale d'Europe ». Les étudiants mettent la jeune fille de moitié dans leurs plaisanteries de corps de garde, qu'elle ne comprend pas, jusqu'au jour où ils découvrent qu'elle est incroyablement pure et innocente. Le sens moral latent se réveille chez les étudiants de langue anglaise; et la présence de cette petite gouvernante transforme ces jeunes débauchés en gentlemen.

The Funeral March of a Marionette (La Marche funèbre d'une Marionnette) se trouve dans le même volume. Une jeune fille anglaise, esprit fort et amie de l'auteur, entreprend de réformer une cocotte tuberculeuse. La figure pathétique de cette cocotte est dessinée d'un trait incisif. « Elle était vaine, superficielle, et dure; elle était méchante; elle n'avait de pudeur ni dans son langage, ni dans ses actions; elle était vive, il est vrai, gaie et jolie; mais elle n'avait ni affections, ni illusions, ni remords; et les

mensonges tombaient comme des crapauds de sa bouche chaque fois qu'elle l'ouvrait ». Inutile de dire que la jeune Anglaise ne réussit pas à arracher sa sœur pécheresse à la fièvre de sa vie présente et aux souvenirs de son passé. Il arrive ce qui devait arriver, et l'auteur apprend que la mort est entrée dans la maison par l'absence d'une petite toux sèche dans la chambre voisine.

Il est à remarquer que les écrivains dont nous avons parlé jusqu'ici dans ce chapitre ont travaillé, dans la plupart des cas, indépendamment les uns des autres. On trouve dans *Discords* quelques échos de *Wreckage* de Crackanthorpe, mais trop atténués pour que l'originalité de George Egerton en soit amoindrie.

De même, dans *Modern Instances* (1985) et *Monochromes* (1898), Ella d'Arcy adopte à l'égard des femmes une attitude que pourraient lui avoir suggérée certaines nouvelles de *Keynotes*. Elle se donne plus de peine pour analyser les faiblesses de ses sœurs que George Egerton, mais son ton est tout aussi critique. Comme Henry James, elle vise moins à obtenir des effets vigoureux qu'à démêler la complexité d'un caractère. Elle ressemble à Maupassant surtout par son détachement à l'égard des faits qu'elle enchaîne en pure artiste, mais on n'observe jamais chez elle ce ton de relâchement moral qui est caractéristique du romancier français. Dans la nouvelle qui est intitulée *Poor Cousin Louis* (Le pauvre cousin Louis), elle étudie un caractère excentrique d'une façon qui rappelle nettement la manière de Balzac, et il y a dans certaines histoires, comme *The Web of Maya*, par exemple, un élément de fan-

taisie qui ne nous permet pas de les classer parmi les productions de l'école réaliste.

Ce qui nous intéresse surtout ici, c'est le choix des traits dont Ella d'Arcy compose ses portraits de femme, et l'attitude que ce choix révèle chez l'auteur. Elle ne se permet pas de généralisations, mais on peut considérer que les réflexions qu'émettent les personnages masculins de ses livres dans les moments de crise domestique représentent son point de vue personnel.

Voici quelques exemples de cette méthode tirés de *A Marriage* (Un Mariage) (*Monochromes*). Chatterton, le mari, se demande pourquoi « la jeune fille la plus sensible, la plus douce, la plus droite du monde », se transforme après le mariage en une femme qui persécute son mari et insulte ses amis. « Le mariage, se dit-il à lui-même, est la métamorphose des femmes, la baguette de Circé qui fait apparaître sous leurs vraies formes ces petites filles souriantes, douces, traitables. » Et s'enfonçant dans ses réflexions, il touche au désespoir quand il voit « se dresser devant lui le cœur froid de sa femme, ses petites cruautés, ses mesquines pensées, toute l'étroitesse de son pauvre cerveau vide. »

Irremediable (Irremediable) (*Monochromes*) est peut-être la nouvelle où l'empreinte naturaliste est la plus marquée. Un employé de banque, qui passe ses vacances à la campagne, rencontre une couturière qui est venue aussi se reposer au même endroit. Il l'embrasse, sans penser un instant aux conséquences possibles. Ils se promènent ensemble pendant plusieurs jours, et finalement, quand la

femme se met à pleurer et reproche à l'homme de ne pas l'aimer, il lui propose de l'épouser. Après le mariage, il découvre que sa femme n'a aucune instruction, qu'elle n'a pas d'ordre, qu'elle est sujette aux crises de larmes et de reproche. Elle montrait ce contentement de soi-même qu'ont les esprits illettrés » et son mari a beau essayer de l'éduquer, il s'aperçoit qu'il ne peut pas « corriger ou détruire des habitudes qu'ont formées les années ou même les générations. » Son amour se change en haine, et l'avenir, tel qu'il le voit, est sombre.

At Twickenham « A Twickenham » (*Modern Instances*) dépeint la passion des femmes pour la toilette et pour tout ce qui est apparat ou représentation, la mesquinerie de leurs goûts, tout le jeu des artifices par lesquels elles cherchent à plaire. Mentionnons pour terminer *The Pleasure Pilgrim* (Le Pèlerin du Plaisir) (*Monochromes*). C'est une des meilleures études de caractères d'Ella d'Arcy. Une jeune Américaine, experte dans l'art de flirter, s'amuse d'un Anglais, dans une pension allemande établie dans un château. L'Anglais s'exaspère à ce jeu et dit à la jeune fille qu'elle devrait se tuer : c'est ce qu'elle fait sous ses yeux. Mais même alors, il ne sait pas si elle ne jouait pas encore la comédie au moment où elle a pressé sur la détente.

Le meilleur disciple anglais de Maupassant, après Crackanthorpe, c'est M. G. S. Street. Il a surtout écrit des « essais », mais il a aussi à son actif plusieurs romans et un volume de nouvelles, *Episodes*, publié en 1895, qui est d'un rare mérite littéraire.

Comme on pouvait s'y attendre, l'auteur de cette satire

ironique de l'esthétisme qui s'appelle *The Autobiography of a Boy* (1894) a adopté la même manière dans ses nouvelles des *Episodes*. M. Street n'explore pas de nouveaux milieux sociaux, il n'est pas en quête de nouvelles hardiesses d'expression. Avec une ironie finement nuancée, mais sans jamais d'amertume, il étudie les réactions des caractères et du tempérament. Comme Maupassant, il procède dans la peinture de ses personnages par des touches rapides et vigoureuses; comme chez Maupassant, la phrase est précise et impersonnelle, et le paragraphe est court. Mais quand il compare les pensées conscientes des gens avec leurs pensées inconscientes, sa méthode est différente de celle de l'écrivain français, et son étude des nuances de l'hypocrisie n'est pas exempte d'un certain enjouement. On ne trouve chez lui aucune trace du désespoir assombri des naturalistes. Un scepticisme parfois cruel, et c'est tout. Il est très probable que si on lui avait demandé un jugement sur la vie, il aurait répondu : « Heureux ceux qui n'attendent rien, car ils ne seront pas déçus ». Du reste, on ne saurait douter que M. Street n'ait soigneusement étudié Maupassant, et on peut regarder comme l'aveu d'une dette à cet égard le passage de *Books and Things* (1905) où il est question de l'influence de la nouvelle, « récemment portée en France à un si haut degré de perfection artistique. » (1) M. Street fait sans doute allusion à certains écrivains français et à leurs disciples anglais quand il ajoute : « L'artiste ne contemple plus un

(1) P. 131.

vaste et complexe exemple ; il s'intéresse à un motif unique, il va sous la poussée d'une seule implusion. » (1)

The Blackmailer (Le Maître-chanteur) est un bon exemple des délicates analyses de Street. Nous résumerons cette nouvelle en employant les points de suspension pour marquer la division en paragraphes. Lord Charles est un jeune gentleman, de caractère bien équilibré, qui n'a jamais commis une bassesse. Mais Lord Charles a des dettes... Sir John, d'autre part, est un individu assez méprisable qui a écrit une certaine lettre à une personne de basse condition. Cette lettre, qui prouve sa malhonnêteté, tombe entre les mains de Lord Charles... Lord Charles n'a jamais commis une bassesse dans sa vie, mais il ne voit guère de mal à montrer cette note à Sir John et à lui demander ensuite de lui prêter quelque argent... Mais quand il aperçoit la lettre, Sir John se fait si humble et si bas que Lord Charles ne lui demande pas d'argent et décide de ne jamais plus lui adresser la parole... « Vous voyez, conclut l'auteur à la fin de l'épisode, Sir John était un coquin si déplaisant, et Lord Charles avait le goût un peu délicat. De toute évidence, il était impossible d'emprunter de l'argent à une personne de ce genre ».

An Episode in a Commonplace Life (Un épisode dans une existence banale), nous offre un récit plus détaillé. Jane Travers nous est représentée comme une femme chez qui « la nécessité et les habitudes s'étaient combinées avec la première éducation — ou peut-être avec un instinct hérité

(1) Id

— pour développer en elle le goût et la capacité du sacrifice ».

A la mort de son père, la veuve du frère aîné de son père l'invite à venir habiter chez elle. Comme elle aime la maison, elle décide d'y rester, abandonnant une partie de ses amples revenus à sa tante et consacrant l'autre à acheter des cadeaux et à prêter de l'argent à ses cousines qui dépensent sans compter. « Ni Mme Travers, ni Géraldine ne se rendaient compte qu'elles regardaient Jane comme n'existant que pour leur confort; elles acceptaient son argent et ses services, comme une chose qui allait de soi, sans remords. C'étaient des femmes d'une excellente digestion, de forte volonté et égoïstes au dernier point; Jane était sensible, faible, avec la manie du sacrifice. C'est sans idée préconçue, sans intention de leur part que Jane en vint peu à peu à passer ses jours à faire fonction de secrétaire non rétribué, de couturière et de dame de compagnie; et ainsi, elle prêtait ses services aux amusements de la famille avant et après, bien qu'elle y prit peu de part elle-même, car il était entendu qu'elle était délicate et n'aimait pas le monde. Un homme de lettres d'un certain âge conçoit l'idée d'épouser Jane : « Ce n'était ni la passion ni même le désir qui le poussaient, il était fatigué d'être seul, et il souhaitait quelqu'un auprès de lui qui pût s'intéresser à son cercle de petites ambitions et de petits débats. » Son offre de mariage est transmise à Jane par Mme Travers qui décide la jeune fille à refuser. Jane continue à rendre la vie douce à Mme Travers, car personne ne lui propose plus de l'épouser et sa tante considère que ce serait dommage de la perdre.

Quand il raconte des histoires d'amour, M. Street montre un talent d'analyse qui n'est pas inférieur à celui de Maupassant ou de Flaubert. Gerald Manning, dans *A Reconciliation* (Une réconciliation), vit, quand il est chez lui, dans une vieille maison dilapidée, au fond d'un parc assez mal entretenu. Son père habite toute l'année dans cette vieille maison « où il passe son temps confortablement à ne rien faire ». A Londres, Gerald appartient à un cercle brillant de gens où la plupart des hommes et des femmes écrivent, jouent la comédie et peignent. Mais Gerald ne prend pas sa femme dans ce cercle. Il épouse une des filles parfaitement élevées d'un marquis du voisinage; « ce n'était pas un marquis à la mode, mais un très simple gentilhomme campagnard, qui lisait des livres solides et s'intéressait à la basse-cour et au bétail ». La jeune fille a été élevée par une mère avisée : aussi a-t-elle une attitude naturelle en face de la vie : « elle n'est ni érotique ni prude, son esprit est éclairé et prompt, son tact parfait. » La division se met peu à peu entre les deux époux, du jour où Gerald a reconnu que sa femme est plus intelligente que lui. Il se rend compte que pour elle, ses plaisanteries qui sentent le « brandy and soda » manquent totalement de finesse, et que ses boutades de cynisme banal sont sottes au-delà de toute expression. Gerald se sent attiré vers une femme « presque aussi jolie et tout aussi délicieusement artificielle que ses chapeaux » ; et Lady Emily, de son côté, commence à s'intéresser à « un dandy, jeune homme un peu vieux, suave, tout à fait exempt de passion, aux manières parfaites. Il y eut alors un épisode, et puis les deux époux vivent de nouveau

ensemble, sans le moindre tiraillement. Car on se fatigue de confidences niaises, et une femme pour qui on a de l'affection, quand elle commence à vous dédaigner, éveille en vous de nouveaux désirs — pourvu que vous ne soyez ni pervers ni fat au-delà des limites raisonnables. Gerald rechercha sa femme avec passion, comme on recherche sa maîtresse, et toucha quelque corde que le vieux jeune homme n'avait pas su faire vibrer. Ainsi, la passion d'abord et puis l'habitude créèrent l'harmonie. L'âme banale et celle qui avait de la beauté en elle vécurent heureusement ensemble, redevables de leur bonheur à la chair. Il n'y a pas lieu d'approfondir le cas, mais l'indication valait la peine d'être donnée, car c'est tout le contraire qui arrive la plupart du temps. »

Nous pouvons maintenant passer rapidement sur les autres nouvelles. *From a Comparative History* (Fragments d'histoire comparée) résume la vie de deux jeunes gens inégalement riches en tempérament et en ressources financières. On peut peut-être conclure du récit que la vie ne favorise pas celui qui a la bourse la plus légère, mais cette morale est à peine indiquée. Le seul commentaire que se permette l'auteur, c'est que « le monde continue à tourner sur son axe ». *In a Man's Life* (Dans une vie d'homme) est une franche discussion de l'amour entre un homme et une femme. *An Act of Introspection* (Un moment d'Introspection) nous rapporte les réflexions d'un homme de quarante-deux ans qui craint de vieillir et contemple avec regret un passé que se sont partagé le brandy et de peu satisfaisantes liaisons. *The Emancipation of a Curate* (L'émancipation d'un Vicaire) nous conte comment un vicaire dans l'admi-

ration est induit par une actrice de deuxième ordre, du reste fort honnête, à mettre tout son argent dans la production d'une pièce de théâtre qui rend la femme fameuse mais ruine son admirateur.

M. Street est Anglais jusque dans le tréfond. La France ne lui a fourni qu'une méthode et la suggestion d'une manière. Mais la dette d'Ernest Dowson est plus lourde. De même que George Moore à l'occasion, il écrit plutôt comme un Français que comme un véritable Anglais. Qu'on en juge : « Je ne me suis jamais laissé troubler par ce qu'on appelle communément « l'amour », écrit-il dans les *Souvenirs of an Egoist* (Souvenirs d'un égoïste) — (*Dilemmas*, 1895). Pour être franc, je ne crois pas beaucoup à l'amour. Des deux principaux éléments dont il est composé, la vanité et l'égoïsme, j'ai trop peu du premier et trop du second, trop de froideur en outre dans mon caractère, pour en souffrir. Ma vie a été incontestablement irréprochable. Je figure dans les polémiques de la littérature comme un homme qui a vécu en contact avec le théâtre, et qui pourtant ira au ciel. A la bonne heure ! »

Le ton de ce passage n'est certainement pas anglais, et Dowson, qui aimait mieux vivre en France qu'en Angleterre, a fort bien pu écrire, on se l'imagine aisément, dans l'esprit de son pays d'adoption.

Dowson est surtout connu comme poète. Mais, ainsi que Arthur Symonds l'a noté, il préférait sa prose à sa poésie (1).

(1) Biographie insérée dans *The Poems and Prose of Ernest Dowson*, Boni et Liveright, New-York.

Oltre un volume de nouvelles et quelques pièces pour le Savoy qui n'ont pas été recueillies, il a écrit deux romans en collaboration avec M. Arthur Moore, il a fait quelques traductions, en particulier celle de *La Terre*.

Selon Arthur Symons, qui connaissait bien Dowson, quand Dowson a écrit *Dilemmas*, il était sous l'influence de Henry James et de F. Wedmore, qui tous deux, à leur tour, sont les débiteurs des écrivains français (1). Mais quand on lit les nouvelles qui composent ce recueil, on ne trouve trace d'aucune influence individuelle. Dowson décrit avec une froide sérénité des incidents et des situations qui se rattachent la plupart du temps à une histoire d'amour. On n'analysera ici que la meilleure de ses nouvelles, *The Statute of Limitations* (Il y a prescription).

C'est l'histoire d'un jeune homme qui quitte sa maîtresse pour aller chercher fortune au Chili. Pendant quinze ans, il se consacre exclusivement au travail, n'ayant qu'une idée en tête, celle de gagner assez d'argent pour épouser sa maîtresse et se retirer du monde des affaires. Il réussit, et devient plus riche qu'il ne l'avait espéré, mais c'est aux dépens de sa jeunesse, et à ce qu'il peut voir par un portrait que lui a envoyé sa maîtresse, aux dépens de la jeunesse de la femme aimée. La dépression le gagne sur le bateau qui le ramène en Europe, et s'accroît à la pensée de ce mariage ridicule avec une femme qu'il connaît à peine maintenant. La veille du débarquement, il se jette à l'eau, et l'auteur ajoute : « Ne se peut-il pas qu'il y ait

(1) Harold Williams, toutefois, affirme que Dowson a été influencé par Maupassant. *Modern English Writers*, p. 333 et 337.

eu pour le pauvre diable une délivrance, et une délivrance pour la femme qu'il aimait, quand il a décidé de couler au fond, tout au fond de l'Atlantique, dans ces profondeurs immuables dont on ne revient pas, puisqu'en choisissant ce moment, il emportait au moins avec lui un idéal intact, et laissait à la femme aimée un souvenir qu'aucune expérience ne pouvait ternir, que le train-train des habitudes journalières ne pouvait pas rendre banal ? »

De M. H. S. Gilbert, comme de Dowson, on ne peut pas dire qu'il ait été entièrement sous l'influence de Maupassant. Dès 1898, l'année où il écrivit *Of Necessity*, la nouvelle anglaise avait appris avec Crackanthorpe, George Egerton et Morrison, à décrire avec un détachement incisif les aspects désagréables de la vie. Et c'est parmi ces écrivains, mais surtout à côté de Crackanthorpe, que M. Gilbert mérite d'être placé. Mais il ne faut pas plus insister ici sur l'influence de Crackanthorpe que sur celle de Maupassant, car dans le choix de ses personnages, Crackanthorpe est souvent personnel, tandis que M. Gilbert a la sérénité détachée de Flaubert.

Ce qui distingue surtout les nouvelles de M. Gilbert parmi les œuvres de ses contemporains, c'est la façon dont il décrit les préoccupations religieuses de certains de ses personnages. Crackanthorpe évite le sujet. Dans l'un de ses récits, Lowry suggère, avec cet esprit fantaisiste qui le caractérise, qu'un prédicateur pourrait bien être un voleur de grand chemin, et dans une autre, il raconte de façon très humoristique comment quelques villageois s'y sont pris pour punir un profanateur du Sabbath. Hardy est incapable de parler de ce sujet avec détachement, ni même, la

plupart du temps, d'y toucher impersonnellement. Pour M. Gilbert, c'est tout le contraire : il aborde la religion comme il aborde tout autre sujet qui intéresse les hommes.

Nous citerons trois exemples de l'attitude de l'auteur sur ce point. Dans *Frustra*, il nous présente une femme, habituée au sacrifice, dont s'écartent d'abord mari, puis enfants, chassés par l'étroitesse de ses vues. Mais c'est la seule nouvelle où la religion fasse le fond du récit. Dans deux autres histoires, les préoccupations religieuses de certains personnages sont indiquées, parce qu'autrement il manquerait un trait à leur caractère. L'un est un clerc d'avoué, jeune homme sérieux, qui compromet sa santé parce qu'il essaie de remplir toutes les obligations qu'il a envers son église, et en même temps de gagner assez d'argent pour nourrir un jeune enfant et son insouciant femme. Un autre est horloger, homme faible, vicieux et sensuel qui, précisément à cause de la faiblesse de son caractère, a besoin de l'aide et des consolations de la religion.

Le principal intérêt des récits de Gilbert réside dans la vitalité de ses personnages et dans l'exactitude avec laquelle les faits sont représentés. Il dépeint la vie dans ses vraies proportions, et les circonstances, le tempérament et le milieu se combinent pour produire d'inévitables résultats, généralement tragiques.

Nous sommes loin d'avoir énuméré tous les auteurs de nouvelles qui doivent quelque chose à Maupassant. Les écrits de Henry James, de Hardy et de Kipling seront mentionnés ultérieurement. D'autres écrivains ont imité Maupassant, mais dans une mesure trop atténuée et trop dis-

crète pour qu'on puisse facilement démontrer cette influence. Il est deux noms, toutefois, qu'il est impossible de ne pas citer, ceux de « C. E. Raimond » et de F. Wedmore. C. E. Raimond (Mlle Elisabeth Robins), dans *Below the Salt*, nous a donné des types de domestiques anglais, présenté dans un cadre anecdotique, qui suggèrent une influence générale de l'école naturaliste. Et Frédéric Wedmore, l'auteur d'une vie de Balzac publiée en 1890, a écrit deux volumes de nouvelles, *Renunciations* (1893) et *English Episodes* (1895), où il suit la pratique des conteurs français plutôt que celle des conteurs anglais.

Comme on l'a indiqué, c'est entre les années 1893 et 1898 que le genre de la nouvelle écrite à l'imitation des récits de Maupassant, a connu une vogue sans précédent. Mais dès après l'année 1898, ou bien les écrivains ont cessé de s'intéresser à ce nouveau genre, ou bien il se sont aperçus que le profit n'était pas en rapport avec l'effort qu'il demandait. Quelle qu'en soit la raison, un fait est certain : la nouvelle, entendue comme on l'entendait au milieu de la dernière décade du XIX^e siècle, a cessé d'être cultivée au siècle suivant, ou tout au moins, a cessé d'être un genre populaire. M. James Joyce, M. W. L. George et M. Aldous Huxley ont écrit de ces nouvelles avec succès, mais en quantité très limitée. La période qui va de 1893 à 1898 offre donc un intérêt tout particulier dans l'histoire du développement de la nouvelle anglaise, et on peut attribuer l'activité de ces quelques années presque exclusivement à l'influence de Maupassant.

CHAPITRE VI

Ouvrages Quasi-Naturalistes

Badalia Herodsfoot (1893) par Rudyard Kipling
Tales of Mean Streets (1894) et **A Child of The Jago** (1896)
par Arthur Morrison
Lisa of Lambeth (1897) par W. Somerset Maugham

Le naturalisme ne se prête pas aisément à l'adaptation. Gissing, entr'autres, ne fut guère heureux en tentant de combiner la manière de Zola avec celle de Dickens et de faire mieux que l'un et l'autre de ces deux Maîtres. Pourtant il est trois écrivains anglais de talent qui dans certains de leurs ouvrages ont effectivement réussi à adapter le naturalisme aux lecteurs anglais en donnant des transcriptions, accommodées à leur goût, de la mentalité des classes miséreuses.

La critique anglaise avait protesté contre le naturalisme de Zola parce qu'elle estimait qu'il ne saisit pas le sens du comique qu'a le bon peuple, sa bruyante exubérance et les candides manifestations de son animalité. Elle estimait également que les récits de Zola sont trop pontifiants, trop dépourvus d'éclaircies et que le roman-

cier est lui-même lamentablement dénué du sens de l'humour. Cette bonne critique a, soit dit en passant, fait les mêmes reproches aux premières productions de Gissing et de George Moore. Il n'est donc que naturel que certains écrivains de talent, tout en reconnaissant la vérité fondamentale des portraits de pauvres gens tracés par Zola, se soient ingénies à rendre cette vérité savoureuse pour les lecteurs anglais en la mettant à la sauce dont ils sont friands.

C'est à Rudyard Kipling que revient la responsabilité de cette adaptation. Il en a donné le ton dans *Badalia Herodsfoot* (1893) — la seule œuvre de lui où se reflète d'une façon marquée l'influence de Zola.

M. Arthur Morrison s'aperçut vite des possibilités ouvertes par Kipling et, moins d'un an après la parution de *Badalia Herodsfoot*, il publiait ses *Tales of Mean Streets*. Le succès de cet ouvrage l'induisit à écrire en 1896 un roman intitulé *A Child of the Jago*. Tout de suite après vinrent *Liza of Lambeth* (1897), de M. W. Somerset Maugham et *N° 5 John Street* (1899), de M. Richard Whiteing. Celui-ci paraît toutefois avoir subi l'influence de Kipling à un moindre degré que les autres auteurs précités et l'on étudiera son œuvre dans un chapitre subséquent.

Kipling rend plus intéressants les sujets de Zola en dépeignant les côtés humoristiques d'une dépravation qui dépasse celle même décrite dans *L'Assommoir*. Si Zola veut nous montrer qu'il se rencontre dans la basse classe des gens qui battent leurs femmes, il nous fait une description minutieuse de la scène avec catalogue des diverses blessures résultant du conflit. Kipling s'y prend autrement.

Il mentionne la distribution de coups à la même comme si de rien n'était ou plutôt comme si c'était une chose si courante qu'il vaille à peine d'en parler. Il « banalise » les diverses manifestations de la bassesse humaine en en parlant avec la tolérante bonne humeur que comporte ce à quoi il faut tout naturellement s'attendre. Par ce procédé et l'emploi de la phraséologie du milieu, il parvient à donner plus efficacement encore peut-être que Zola une toile de fond tissée de déraison humaine sur laquelle viennent comme d'eux-mêmes se silhouetter les résultats. Et c'est cette sorte de justification des actes des individus par l'étiquette du milieu qui amuse le lecteur.

Il est bon de mentionner ici que *Badalia Herodsfoot* n'est naturaliste qu'en tant qu'il s'y agit de la dépravation des bas fonds. Les aspirations du personnage central sont naturellement nobles et « Badalia » est une vraie héroïne. L'allusion que fait Kipling dans le livre aux « abus des documents humains » dans la littérature courante indique assez qu'il n'a pas l'intention de traiter son sujet conformément à la pratique française.

En raison de l'influence qu'a eue cette histoire, on va l'analyser avec quelque détail.

Le mari de Badalia, après l'avoir battue jusqu'à ce qu'elle eût perdu connaissance, l'a quittée pour « une salope à figure de marmite gîtée dans les « Hennessy's Rents ». En l'absence de son mari, Badalia tâche de se tirer d'affaire « en calandrant du linge, gardant parfois des nourrissons et vendant à l'occasion quelques fleurs ».

Par un hasard assez curieux, Badalia possède certaines traces d'honnêteté qui la distinguent des sordides habi-

tants de Gunnison Street. L'attention du Révérend Eustace Hanna est attirée par cette singularité parce que Badalia lui « casse quelque chose » au sujet du « j'men foutisme » avec lequel il répartit la charité. Le moment où elle s'en prend à lui est quand il vient de laisser des provisions à une prostituée malade qui habite avec sa pas grand chose de mère. « V'donnez des sucreries à Lascar Lou, dit-elle au Vicaire, et pis des couvertures. Poch'tée, va !! Sa vieille, c't'elle qui le bouffe et elle fourgue les couvertes pour boire... C'est pas seulement un r'niflé qu'Lou en a ».

Bien qu'inexpérimenté, le vicaire n'est pas si inintelligent que de ne pas vouloir entendre un bon conseil. Il nomme Badalia dispensatrice d'une allocation hebdomadaire — un fonds à administrer par elle pour le mieux de Gunnison Street. Elle tient registre de ses répartitions dont chaque semaine elle rend compte à l'ecclésiastique, mais l'économique jugeotte dont elle fait preuve suscite à Badalia bien des ennemis. « Se faisant de sa charge une idée comme grossie, elle tenait tête au mari pochard, trouvait des cajoleries pour inculquer un peu de prévoyance à la pauvre petite femme si ingénument gâcheuse, allait mendier quand et où il lui était possible des vêtements pour les scrofuleux enfantelets qui allaient se multipliant comme l'écume verte sur les citernes veuves de couvercles ».

Badalia aurait pu réussir à échapper aux prises de bec et aux batteries que provoquait l'équité de sa répartition des secours. Mais Tom, son mari, qui s'est mis à boire pendant les couches de sa « nouvelle femme », revient pour exiger de Badalia de l'argent, de cet argent dont il a appris qu'elle est distributrice. Elle refuse; il la prend à la

gorge et la jette contre le lit. « Son front alla frapper contre le pied et elle s'affaissa demi à genoux sur le plancher. Il était évidemment impossible à un homme conscient de sa dignité de s'abstenir de lui donner des coups de pied; et Tom en donna avec la science meurtrière que donne l'alcool. La tête s'écroula sur le plancher et Tom tapa dessus jusqu'à ce que le visqueux des cheveux, senti au travers de son soulier ferré comme une exsudation d'eau froide, l'avertit qu'autant valait s'arrêter ».

Badalia est mourante. Un prêtre catholique lui amène une petite sœur des pauvres pour la soigner.

« Puis, dehors sur le palier, il resta debout, se mordant les doigts de détresse, car il était prêtre et avait appris à savoir, et il savait comment les cœurs des hommes et des femmes ont des rebonds de retour, de telle sorte que l'amour naît de l'horreur et la passion s'affirme alors même que l'âme frissonne de douleur ».

Badalia expire, mais pas avant d'avoir murmuré que c'est un étranger qui l'a assaillie.

Kipling ne dénigre pas les efforts des bons samaritains, bien qu'il donne clairement à entendre qu'ils sont souvent bernés par des farceurs peu intéressants. Il existe, dit-il, une entente très intime entre les visiteurs charitables dont le champ d'action est dans les parages de Gunnison Street. Tout d'abord ils ont de leurs propres yeux vu de la souffrance, souffrance qu'aucune bonne parole ne saurait soulager, de la vie qui naît à la mort que foule la vivante misère. Ils savent toute la signification de l'alcoolisme, connaissance cachée à bien des gens remplis de bonnes intentions, et il en est parmi eux qui ont été aux

prises avec les Bêtes d'Ephèse. Ils se rencontrent à des heures inorthodoxes, dans des endroits non moins inorthodoxes, échangeant en quelques mots hâtifs, conseils, avis ou suggestions et s'en vont vite à la besogne qu'ils se sont assignée, car le temps est précieux et cinq minutes sont souvent affaire de vie ou de mort ».

C'est ainsi que Kipling, dans un esprit de compassion qui n'est pas sans un mélange d'humour et de sentiment, dépeint la vie des basses classes. On verra que cet amalgame d'émotion et d'humeur cruellement bon enfant se reflète dans les écrits de M. Morrison et de M. Maugham. Certains des traits des sujets traités par Kipling et de sa manière qui se retrouvent dans des ouvrages postérieurs aux siens sont la « prévalence chez les gens de la plèbe de l'habitude de battre leurs femmes et le peu d'inclination des voisins à s'en mêler » ; l'étiquette qui veut la dissimulation du crime aux représentants de la justice ; l'existence de vieilles dépravées plutôt dépourvues d'affection pour leur progéniture ; la candeur génératrice d'inefficacité des bons samaritains que leurs protégés se font comme une règle de duper et enfin l'extrême relâchement de toute morale dans ces milieux.

Mais, à tout prendre, l'ouvrage de Kipling ne saurait guère être considéré que comme le « chaînon manquant » entre le naturalisme de Zola et celui de M. Morrison et de M. Maugham, car le thème du récit de Kipling n'est pas naturaliste. Dans *Tales of Mean Streets* et *A Child of the Jago*, M. Morrison allait compléter l'adaptation commencée par Kipling en adoptant les sujets d'observation et un peu de la manière de celui-ci, mais en dépeignant dans le goût

des naturalistes français des manifestations typiques de la déraison humaine.

Dans les deux livres en question, on peut presque appliquer à M. Morrison l'épithète de naturaliste (1), car, à vrai dire, il n'y a rien dans les histoires qu'il raconte, tant sous le titre général de *Tales of Mean Streets* que sous celui de *A Child of the Jago* qui soit de nature à empêcher de les classer comme naturalistes. Dans *Tales of Mean Streets*, il narre des incidents, crûment révélateurs pour la plupart, de quelque forme particulière de la déraison et de la folie humaines. Quant à *A Child of the Jago*, il s'y agit de l'influence du milieu sur le fils d'un criminel de basse catégorie et d'intelligence pas au-dessus de l'ordinaire. Le fils en grandissant ne devient ni meilleur ni pire que les autres habitants du Jago. Un beau jour il trouve la mort dans une bataille entre bandes peu après l'exécution de son père pour assassinat.

Mais ce qui différencie M. Morrison des naturalistes de l'école française, c'est qu'il n'apporte pas assez de gravité dans l'exécution de ses peintures pour donner à croire qu'en étudiant les basses classes il ait cherché à déterminer des principes de conduite pour l'humanité. Il paraît plutôt être un romancier bien doué, possédant le sens de l'humour, et visant à donner une réplique à ceux des critiques anglais qui ont prétendu que la nature humaine

(1) On ne trouve, toutefois, guère de naturalisme dans ses autres ouvrages d'imagination. Parmi *Tales of Mean Streets* M. Morrison écrit pendant deux ans des histoires de détectives. *A Child of the Jago* a été suivi par d'autres romans et nouvelles qui ont traités des mêmes ouvrages précités en ce qu'ils ont pour thème principal la condition des gens pauvres mais réagissent contre la déraison de Dickens. Un volume d'histoires de l'enfance paraît en 1897.

telle qu'elle est révélée par les naturalistes français représente « la nature Gauloise, laquelle — on fera bien de ne pas perdre de vue ce détail — est de la nature humaine avec une nuance ». M. Morrison sourit sans méchanceté en ripostant : « Je voudrais donc vous faire voir, dit-il, notre canaille. L'adultère n'est pas, il est vrai, si répandu chez nous que chez les Français, mais nous nous octroyons des libertés plus grandes à d'autres égards, tenez, en matière de maris qui battent leurs femmes, par exemple ; nous avons aussi notre bonne proportions de jeunes hommes qui vivent aux crochets de leurs femmes et de leurs mères, notre bonne part de vieilles dépravées, de poufflasses usées mais au cœur tendre, de charlatans, d'hypocrites conscients et inconscients, de voleurs, de chenapans et d'ivrognes, mâles et femelles. Ces bêtes humaines n'ont aucune religion et leur code est de faire tout ce qui leur plaît — sans se faire pincer. — Il est intéressant de noter que chacune d'elles tire vanité de quelque chose à sa façon — ne fût-ce que de sa « pas ordinaire vilenie ».

Peut-être M. Morrison enboîte-t-il jusqu'à un certain point le pas aux écrivains anglais en donnant à ses « misérables » l'esprit de bravade, le sens humoristique, la joie de vivre et une chaleur animale, mais l'influence française lui a fait aussi les montrer pleins de haine, de paresse, de convoitise et de dépravation. Toutefois M. Morrison, à l'instar des naturalistes, ne tire pas de leçons et ne prêche pas de sermons. Il accepte la dépravation de ces gens comme il accepte leur forfanterie. De même que Flaubert, il veut ou voudrait croire que le cannibale qui mange son semblable est aussi innocent que l'enfant qui suce un

sucré d'orge. Du moins raconte-t-il son histoire avec sympathie et même avec enthousiasme comme s'il était lui-même une des créatures drôlatiques qu'il dépeint. Ainsi que Flaubert encore, son ironie et sa satire tiennent plus au concept qu'à la façon de le rendre.

Par cette tendance à relater ce qui lui paraît être des incidents significatifs d'aspects de la conduite humaine, M. Morrison se rapprochait surtout de Maupassant, mais il est plus sensationnaliste que l'écrivain français. Il peint les dépravations à grands coups de pinceau et par « taches grasses ». Zola lui-même n'a pas dépeint de milieu où la sordide misère soit aussi dévergondée et le crime aussi grouillant que dans les cours des miracles de M. Morrison. L'auteur n'a-t-il pas jugé bon de situer dans le passé les scènes de *A Child of the Jago*, pour se donner plus de latitude de romanesque dans ses descriptions des viles horreurs de cette localité ?

On ne saurait par conséquent, en conscience, qualifier M. Morrison de naturaliste — mais il est bien difficile de savoir où tirer la ligne de démarcation. Il s'est, de toute évidence, livré à une étude approfondie de la vie des bas fonds et il n'y a sorte de vilénie susceptible de s'imprimer dont il n'ait fait mention dans ses pages. A lire l'introduction de *Tales of Mean Streets* et l'avant-propos de *A Child of the Jago*, on serait même porté à croire que ses enquêtes ont été inspirées par de la compassion et le désir « de tout mettre en évidence pour que tout puisse être guéri ». Mais les confessions des romanciers de profession n'ont pas grand poids et celles de M. Morrison sont particulièrement sujettes à caution en raison de ce qu'il a par

ailleurs revendiqué une véracité documentaire pour ses histoires de fantômes (1).

Tales of Mean Streets traitent d'aspects de la vie des classes ouvrières anglaises. Le livre est nécessairement d'un ton moins âpre et est moins rempli de criminalité et de violence que *A Child of the Jago*. Cependant il dépeint les quartiers du « Belleville » de Londres et M. Morrison voit cet arrondissement comme un « sale réseau de taudis qui recèlent de la rampante vermine humaine; où des hommes et des femmes malpropres vivent de « petits verres » de genièvre à deux sous, où les cols et les chemises propres sont des élégances inconnues, où chaque citoyen est orné d'un coquard et où jamais personne ne se peigne » (2).

M. Morrison décrit le déroulement d'une journée dans une certaine rue. La journée commence par les coups de heurtoir du veilleur qui vient réveiller les ouvriers à cinq heures et demie. « Les coups de heurtoir et les appels s'éloignent, c'est maintenant le bruit des portes qui s'ouvrent et qui se ferment, puis le claquement des souliers s'en allant vers les docks, l'usine à gaz et les chantiers de constructions navales. Plus tard, nouveaux bruits de portes; puis trottement de pauvres petits pieds lourds de chagrin le long de la rue lépreuse et vers la lépreuse école communale au tournant de la troisième rue lépreuse. Ensuite silence, sauf le son amorti de quelque brosse récurant par-ci par-là, et le petit vagissement de quelque

(1) Voir la préface de *The Dorrington Deed Box* (1897).

(2) Introduction de *Tales of Mean Streets*, page 1.

bébé maladif. Après cela, nouveau trottement de petits pieds se hâtant vers les docks, l'usine à gaz ou les chantiers pour porter, dans une casserole entourée d'un mouchoir rouge, le dîner du père. Retour à l'école communale. Encore des récurages assourdis et encore des revagissements; peut-être une faible tentative ou deux pour décorer le vide d'un trou carré ici ou là en versant de l'eau sur un pot à fleurs lépreux rempli de saleté. Puis le trottement des petits pieds vers les trous oblongs des portes, avant coureurs des pas plus lents d'artisans maculés de suie, une odeur de hareng va et vient, chute du jour, batailles de gamins dans la rue, peut-être d'hommes. là-bas au coin, près du bistrot, sommeil. Et voilà l'histoire d'une journée dans cette rue; et toute les journées sont pareilles » (1).

« Ici personne ne rit, la vie est chose trop sérieuse, personne ne chante. Il y eut une fois une femme qui chantait — une jeune épousée venue de la campagne, mais elle eut des enfants et sa voix se cassa. Puis son homme mourut et elle ne chanta plus jamais. Où donc se trouve cette rue dans le East End ? Partout. Ses cent cinquante mètres ne sont qu'un chaînon d'une chaîne longue et fortement embrouillée — un coude dans un tortueux labyrinthe. Cette rue aux trous carrés a des centaines de kilomètres de long. Qu'elle soit topographiée en courtes sections, c'est vrai, mais il n'y a pas dans le monde entier de voie qui se puisse avec plus de raison considérer comme une

(1) Id., p. 5.

seule rue, à cause de son désolant manque d'accent, de son uniformité sordide, et son infini éloignement de toute joie » (1).

Pour étudier la méthode de présentation de M. Morrison, il est nécessaire d'examiner avec quelque détail un de ses contes.

Nous choisirons *Lizerunt*.

Voici comment l'auteur présente son personnage principal : « A quelque page du registre des naissances avait été inscrit le nom Elisabeth Hunt, mais dix-sept ans après cette inscription, ce nom était devenu Lizerunt dans le langage parlé. Lizerunt travaillait dans une fabrique de cornichons et quand elle était dehors se montrait en costume aussi compliqué que minable, habituellement complété par un tablier blanc. Elle passait d'ailleurs pour plutôt « bien », c'est-à-dire qu'elle avait des joues très rouges, les dents très grandes et blanches, le nez petit et retroussé, et sur le front une frange aussi longue que luisante; au surplus, au sortir d'un récent lavage, sa figure était susceptible de prendre un remarquable poli. Beaucoup de ces filles se marient à seize ans, mais Lizerunt était en retard et n'avait jamais eu de « type ».

L'aventure d'amour de Lizer commence un jour où, comme elle suivait la rue, « Billy Chope », louvoyant en sens opposé, fait une embardée de toute la largeur du trottoir au moment où ils vont se dépasser, et retirant de sa poche la main la plus voisine d'elle lui saisit un bras et le tord en l'envoyant dinguer contre la muraille.

(1) Id., p. 15.

« F'nis », dit Lizerunt ravie; « lâche-moi », car elle savait que ça c'était de l'amour.

Ce n'était point là du reste la première fois qu'on eût fait des ouvertures à Lizer. Deux jours auparavant, « Sam Cardew ne lui avait-il pas jeté une pelure d'orange, — mais il s'était en allé après quelques piaffements sur le trottoir ».

Le lundi de la Pentecôte, Billy mena Lizerunt à la foire de Wanstead Flats. « Le couple se promena au pas ralenti et au galop allongé en se tenant un bras passé autour du cou de l'autre; Lizerunt bourra de fortes tapes sur le dos de son type aux intervalles rituels; l'on peut donc dire que la chose se passa, somme toute, selon les règles. Toutefois, une dispute s'éleva entre Billy, le type de Lizer et Sam Cartew et c'est Billy qui prend la tatouille. Sur quoi Lizerunt s'éloigna fièrement au bras de son nouveau type, Sam.

Mais Billy ne reste pas passif; « le surlendemain soir, Lizer passait, un pot de bière à la main, quand quelqu'un bondit d'un coin sombre, lui asséna derrière l'oreille un swing qui l'envoya les quatre fers en l'air et disparut pendant que résonnaient ses lamentations ». Le soir suivant, une bande de sept ou huit individus tomba sur Sam Cardew à coups de matraques et de ceintures et continuèrent à « l'arranger » jusqu'à ce qu'il restât sans voix et sans mouvement.

Sam en a pour près de quatre semaines de lit, et quand il peut enfin se remettre debout il porte de nombreux bandages. Lizer vient le voir, mais se fatigue bientôt de Sam, de ses ronchonnements et de ses grognements. Billy revit

Lizer en arrêt devant une devanture où s'étaient les chapeaux de peluche et les plumes les plus chouettes et offre de « t'en payer un ». Peu de temps après elle l'épouse.

Billy ne travaille pas, mais extorque son argent de poche à sa mère qui fait du repassage mécanique, et à sa femme. De temps en temps, il leur donne une leçon à toutes deux. Il bat Lizer immédiatement avant qu'elle ait mis au monde son pauvre bébé, et la bat encore quelques heures après la délivrance. Lizer se met en colère contre le jeune médecin qui prend parti pour elle.

Lizer a trois enfants avant sa vingt et unième année et perd sa place à la fabrique de cornichons. Pour satisfaire aux exigences de Billy et donner quelque nourriture aux gosses, elle va faire des ménages.

La mère de Billy meurt et il ne « rentre » pas assez d'argent pour suffire aux frais du ménage non plus que pour « régaler » chez le bistrot. Alors Billy force Lizer à faire le trottoir et « barboter du pèze, comme y en a bezef ».

Le volume contient d'autres nouvelles qui mettent à nu les imperfections de la fibre morale de la basse classe. *Without Visible Means* est l'histoire de grévistes qui vont à pied à Birmingham et à Manchester pour chercher du travail. La dureté des circonstances a pour résultat que des copains se volent les uns les autres. *On the Stairs* est une autre étude de dégénérés. Une vieille thésaurise l'argent que lui donnent de bons docteurs pour acheter des fortifiants pour son fils qui s'en va d'un mal incurable. On nous montre que, si elle nourrit le magot avec une impitoyable avarice, c'est pour lui faire un bel enterrement.

Certaines des nouvelles sont teintées d'émotion, d'autres d'humour. L'une des plus tristes peut-être est *Behind The Shade*. C'est l'histoire d'une veuve et de sa fille qui se laissent mourir de faim plutôt que de révéler leur misère. *To Bow Bridge* nous fait voir dans un tramway encombré une prostituée très défraîchie qui déborde d'émouvante adoration pour les enfants d'une « honnête femme ». *That Brute Simmons* est d'un ton plus léger. La femme de Simmons est un modèle de vertu domestique. C'est elle qui fait les vêtements, d'ailleurs mal ajustés, de son mari ; elle impose une exaspérante routine de propreté. Son premier mari — qui a passé pour mort — revient en l'absence de sa femme pour exiger de Simmons le prix de son silence. Quand la femme rentre au logis les deux maris s'en vont chacun de leur côté, chacun croyant laisser la brave dame à la charge de l'autre. *The Red Cow Group* : Les anarchistes du « Groupe de la vache rouge » jouent à un agitateur de profession une farce qui a pour résultat qu'il meurt de peur. *A Conversion* est un exposé doucement ironique du peu d'espoir qu'on peut avoir de convertir les criminels.

Mais si *Tales of Mean Streets* révèle une humanité manquant plutôt de logique et de bon sens, *A Child of the Jago* en dépeint une réellement dépravée. Quasi personne ne travaille dans le Jago (1) — sauf quelques femmes qui font de la couture ou fabriquent des boîtes d'allumettes, le vol est l'occupation générale de la population mâle, et les va-

(1) Un des bas quartiers de Londres.

riétés du métier vont du barbotage de pommes aux devantures, au vol à l'esbrouffe et au surinage (1).

L'avant-propos du livre est une citation de la Bible dont voici les versets :

« Malheur aux prophètes insensés qui suivent leur propre esprit et n'ont rien vu ».

« Car ils ont réduit mon peuple en criant : Paix ! et il n'y a pas de paix. Et l'un a construit un mur et voilà que d'autres l'ont revêtu de mortier non détrempé ».

« Dites à ceux qui le revêtent de mortier non détrempé qu'il s'écroulera ; il y aura une averse qui débordera et de gros grêlons tomberont et un vent d'orage le détruira ».

« Et quand le mur sera écroulé, ne vous dira-t-on pas : Où est l'enduit dont vous l'avez revêtu ? » Ezekiel XIII, 3, 10, 12.

Comme Zola, M. Morrison se plaît à dépeindre les aspects sordides de la vie avec une sorte de largeur épique. « La vieille rue Jago gisait noire et étouffante sous le ciel aux vibrations rouges ; et des formes furtives comme des rats gris se suivaient rapidement entre les boues du ruisseau du côté de la Grande Rue et s'éparpillaient dans le Jago... Sur le trottoir certains se tordaient avec lassitude, cherchant à dormir ; d'autres, désespérant d'y parvenir, restaient assis à se dodeliner ; quelques-uns causaient. Ils n'étaient pas là faute d'abri mais parce que

(1) « A l'exception de la mère du héros et d'une seule famille encore, le Jago paraît ne pas contenir une personne adulte qui ne soit un voleur effectif ou en puissance ou bien une prostituée ou un maquereau ou un mendiant de profession ou la rabatseuse dont le rôle est d'attirer le pante à la portée des escarpes ensauvagés d'alcool et aux aguets pour le dévaliser ou le buter. » H. D. Traill, *The New Fiction*, p. 10 et 11.

par cette température il y avait moins de probabilité de dormir dans la rue que dans les maisons; et les logements de ceux qui malgré tout se tenaient chez eux étaient marqués, çà et là, par des lumières visibles des fenêtres. Car en ces lieux nul ne sommeillait jamais sans lumière à cause de trois sortes de vermine que la lumière tient jusqu'à un certain point en respect; de la vermine qui ajoutait ici à l'existence une terreur que ne devinent point ceux qui n'en sont pas affligés et qui se révolteraient qu'on leur en mentionnât le nom. Car sur ceux qui gisaient et se tordaient sur le trottoir, sur ceux qui étaient assis parmi eux, sur ceux qui se roulaient et juraient dans les chambres éclairées; sur toute créature mouvante en ce lieu, le vieux Jago, jour et nuit, pendant le sommeil et la veille, la troisième plaie de l'Egypte et autres choses encore grouillaient sans répit » (1).

Le roman est primordialement conçu pour démontrer l'influence du milieu, et le principal personnage, lui-même le fils d'un criminel, n'est dessiné qu'avec un relief atténué. Dicky fait quelque léger effort pour s'arracher à ce Jago tout plein de voleurs, de batailles entre bandes, de batteries de femmes par leurs hommes et de descentes de police; mais l'influence du milieu est trop forte et il succombe.

Liza of Lambeth (1897), le seul des romans de M. Maugham qui ait des prétentions au naturalisme, est naturaliste dans le même sens que les deux livres de M. Morrison dont il a été précédemment parlé. On peut même af-

(1) *A Child of The Jago*.

firmer sans crainte de contradiction que dans *Liza of Lambeth* l'influence de M. Morrison est plus évidente que celle d'aucun écrivain étranger. Dans ce volume, M. Maugham, à l'instar de M. Morrison, apparaît comme une sorte de Dickens-Zola avec une teinte de Shaw.

L'histoire est simple. Liza est la meilleure de son équipe d'ouvrières d'usine. Elle est exubérément animale, exubérément humaine comme toutes les autres créatures dans le terne décor infesté de marmaille de Vere Street, Lambeth, Londres. Elle a une mère qui boit, se vante, se plaint et a parfois des éclairs aimables; pour amoureux un gentil garçon qui veut l'épouser. Et voilà que se rencontre dans sa vie un homme puissant, couvert de poils et marié, Jim, qui est justement comme elle exubérant, le cœur sur la main, bon garçon; ce n'est pas un technicien de l'amour. Il est autoritaire, dominateur, tendre cependant. Toute la cour qu'il fait à Liza consiste à l'embrasser, lui tenir la main, la peloter un peu de temps en temps. Un samedi soir enfin, il déclare sans afféterie « Tu sais, Liza, j't'aime... à mourir ». Chez eux le fossé n'est pas large entre l'amitié et l'amour. Jim l'emmène voir un mélo sensationnel, lui fait boire deux pintes de bière, reste à la peloter sur un banc pendant deux heures, puis :

- Liza, murmure-t-il dans un souffle, veux-tu ?
- Quoi donc, répond-elle, en baissant les yeux.
- Tu sais bien, Liza, veux-tu ?
- Non, dit-elle.

Il lui demande deux fois encore et elle ne répond pas. Alors il lui allonge jovialement une bourrade dans l'estomac.

— Viens-t'en, dit-il, et il l'emmène.

À la différence des héroïnes anglaises quand elles sont séduites, Liza est monstrueusement heureuse. Elle rencontre Jim dans les parcs quand il fait chaud et reste assise près de lui dans les gares quand il fait froid. Ils essaient d'éviter que l'on sache, mais les commères de la rue savent bientôt. On méprise Liza et la femme de Jim rend la vie malheureuse à ce dernier. Ils songent à fuir ensemble, mais Jim ne veut pas quitter ses enfants ni Liza sa mère.

La solide épouse de Jim va guetter Liza et elles se crèpent le chignon. La foule forme cercle; des hommes assument les fonctions d'arbitres et de directeurs du combat; les deux femmes sont meurtries et ensanglantées quand Jim arrive et met fin au pugilat. Liza rentre à la maison, raconte son coup de torchon avec « une femme » et est acclamée par sa vieille mère comme une fille digne d'elle. Pour célébrer l'évènement, toutes deux se saoulent.

Liza était enceinte quand elle s'enivre ainsi. La boisson la rend fiévreuse et on appelle le médecin. Il la déclare perdue. Jim vient pleurer à côté du lit, tandis que la mère et la sage-femme trinquent dans un coin tout en fanfaronnant et en jabotant d'enterrements et de morts, d'assurances et de maris.

Il est difficile de dire quels écrivains français ont exercé une influence sur M. Maugham. Le combat des deux femmes rappelle celui décrit par Zola dans *L'Assommoir*, tandis que la pathétique ironie de la dernière scène évoque Flaubert et Maupassant. Mais pour la majeure partie

l'influence de M. Morrison est si fortement marquée que l'on n'est pas incité à chercher plus loin.

M. Maugham s'est attelé à représenter, dans un esprit de large bonne humeur, une humanité exubérément animale. Ces personnages sont à la fois humoristiques, et objet d'observations humoristiques. Mais c'est surtout cette dernière caractéristique qui prévaut.

A titre d'exemple de ce fait, voyons un épisode tiré d'une excursion un jour de fête. Un couple s'est détaché et ses excentricités se trouvent décrites dans un chapitre intitulé *The Idyll of Coyden and Phyllis*. L'idylle se termine comme suit :

« Le fidèle galant tira de sa poche une courte pipe de terre, souffla dedans, l'alluma et se mit à fumer, tandis que Phyllis (qui vient de boire une pinte de bière) poussait des soupirs à la pensée du frais liquide coulant dans sa gorge, et avec ce souvenir agréable, se passait doucement la main sur l'estomac ; puis Coydon cracha, et aussitôt sa dulcinée déclara :

— Moi, je crache plus loin que ça !

— Parie que non !

Elle essaya et réussit. Il prit un temps et cracha de nouveau, plus loin qu'auparavant. Elle en fit autant à son tour et c'est à cet idyllique tournoi qu'ils s'amusèrent, jusqu'à ce que l'appel de la trompe les avertît de reprendre leurs places dans le camion ».

Les personnages de M. Maugham sont vibrants, portés à s'affirmer, combatifs, intensément cordiaux et pleins de confiance en eux-mêmes. L'histoire est triste ; il est douteux que l'auteur l'ait prise lui-même très au sérieux.

Il semble prêt à accepter l'irrationalité fondamentale de l'humanité, mais cela ne le conduit pas à une contemplation pathétique comme celle accordée aux étoiles. « C'est une situation irrémédiable » à son avis; il en conclut donc avec tout le flegme anglais : « Il n'y a aucun moyen d'y remédier ».

Il travaille la même matière que Zola et les Goncourt. Et tout comme eux, il fait abstraction du sentiment, du point de vue moral, de la conception conventionnelle de ce qui est convenable. Mais il y a quelque chose qui est bien à M. Maugham, et qui fait passer la pâle laideur de l'histoire, c'est l'humeur bienveillante, parfois, il est vrai, mêlée d'ironie.

Au reste rien n'est plus anglais.

CHAPITRE VII

Les Réalistes sous l'influence française

De toute évidence, si Crackanthorpe n'avait envisagé que les écrits des romanciers mentionnés dans les derniers chapitres, la confiance avec laquelle il prédisait, dès 1894, une renaissance du roman anglais « comme interprétation consciente de la vie » pourrait paraître avoir été irréfléchie. Mais le roman, en tant qu'interprétation consciente de la vie, embrasse un champ plus vaste que celui où se sont exercés les naturalistes. On peut adopter la méthode d'approche des écrivains français et l'employer à pénétrer des phases moins déplaisantes de l'existence ; on peut traiter le sujet ou le présenter d'une façon différente ; on peut adopter la manière et modifier l'esprit, car les leçons du roman naturaliste furent nombreuses et diverses, et les auteurs anglais, s'ils se montrèrent fort disposés à profiter des modèles étrangers, ne témoignèrent que fort peu de désir de suivre aveuglément la formule d'enquête prescrite, non plus que d'adopter une façon d'envisager les choses trop contraire à leurs instincts.

Toute tentative pour suivre à la trace et en détail l'influence des naturalistes serait hasardeuse. Ainsi qu'on l'a

suggéré, le roman français a eu une influence sur nos auteurs pour le choix des sujets. Les naturalistes ont éveillé ou réveillé en Angleterre de l'intérêt pour les classes ouvrières, les problèmes sociaux, la question de l'incompatibilité conjugale, le mélange de bien et de mal dans la nature humaine, les rouages d'une civilisation industrielle et ce que l'existence comporte d'éléments tragiques; mais des thèmes tirés de ces sujets avaient été traités auparavant dans le roman anglais (1) et le renouveau d'intérêt qu'on y prit aurait pu être stimulé dans une certaine mesure par les drames d'Ibsen et les romans de Hardy. A vrai dire toute enquête minutieuse en ce qui regarde seulement le choix des sujets ne saurait avoir pour résultat que pures conjectures.

Nous nous trouvons donc confinés à l'examen des auteurs chez lesquels la façon de traiter leur matière reflète l'influence française. Le fait que l'on peut en général prouver que ces auteurs ont eu connaissance du roman français, que leurs sujets sont fréquemment ceux des naturalistes, et qu'eux-mêmes ont exercé une influence, facilitera des précisions sur certaines phases importantes de la transition.

I

HENRY JAMES

Pour rendre pleinement intelligible l'influence française sur Henry James, une certaine documentation bibliographique est nécessaire.

(1) Voir L. Cazamian, *Le roman social en Angleterre* (1830-1850) and M. L. Cazamian, *Le roman et les idées en Angleterre* (1860-1890).

Fils d'un pasteur protestant qui avait de la culture, il naquit à Northampton dans le Massachusetts, en 1843. Il avait douze ans quand il fit son premier voyage en Europe, mais ce n'est que plus tard, quand il vint poursuivre ses études, d'abord à Genève, puis à Londres, Paris et Berne, qu'il prit contact avec les courants d'idées du continent. Son éducation ne fut pas cependant exclusivement dirigée par des Européens, car il étudia également à New-York, Albany et Newport. En 1869, il passa quelques mois en Europe, et revenu en 1872 y resta deux ans. En 1875, il s'y rendait à nouveau, cette fois pour s'y établir. De l'automne de 1875 à celui de 1876, il vécut à Paris, et en relations avec Tourguenieff, Flaubert, Daudet et Zola. En dépit de son admiration pour eux, il ne se soucia point de se fixer d'une façon permanente en France. Il doutait qu'un Américain pût s'implanter et fleurir sur le sol français; il transporta donc ses pénates à Londres, résolu à faire de cette ville son quartier général.

Les premiers écrits de James ne rentrent pas précisément dans notre sujet, mais il est bon de mentionner certaines influences. Celle de Hawthorne est évidente dans certains de ses ouvrages, *The Romance of Certain Old Clothes*, *De Gray*, *The Last of the Vererii*, et comme le fait remarquer Carl Van Doren, « d'autres ouvrages se rapprochent de la sobriété réfléchie de George Eliot qu'il admirait, et il s'est introduit et abrité autant qu'il l'a pu sous le manteau de Balzac » (1). On a attribué à Hawthorne le

(1) *The American Novel* ; Henry James (1921).

crédit d'avoir servi d'introducteur à James dans le milieu européen, et de lui avoir prêté un bâti sur lequel draper ses émotions jusqu'à ce qu'il se fût aperçu qu'il pouvait lui-même construire un échafaudage à son imagination (1). Notons en passant que l'échafaudage en question a pour pièces maîtresses les conflits de tempéraments entre Américains et Européens, et c'est à des thèmes tirés de ces conflits qu'il continua de prendre goût pendant des années après avoir perfectionné sa tactique, conformément aux principes établis par Flaubert et les Goncourt.

Roderick Hudson (1876), le dernier des romans qu'il ait écrits sous l'influence de ses premiers maîtres, nous intéresse principalement en ce qu'il nous fournit l'occasion de comparer la première et la seconde manière de James. L'intrigue est la suivante. Un jeune Américain, qui a fait preuve de quelque capacité comme sculpteur, est libéré de la routine d'une étude d'avoué à Northampton, Massachusetts, par un bienfaiteur, lequel l'envoie à Rome suivre sa vocation. A Rome, il fait connaissance avec l'Europe et les conventions de la vie d'artiste, qui exigent qu'il se dépouille de tout vestige de nationalité. Le processus du changement d'idées lui est pénible, et pendant qu'il le subit, il se laisse prendre à la beauté de Christina Light. Christina et sa mère ont des caractères plus complexes que ceux auxquels le jeune Américain est accoutumé. Cette complexité provient d'une roublardise calculatrice, qui frise le manque de scrupules. Hudson ignore que la mère et la

(1) Rebecca West, *Henry James*, 1916, p. 25.

filles parcourent l'Europe à la recherche d'un riche époux, et il ne parvient pas à comprendre la rigueur du traitement dont il est l'objet. L'échec de sa cour le démoralise ; il perd goût au travail, mais l'histoire ne finit pas là : elle ne se termine que par la chute d'Hudson dans un précipice en Suisse.

Dans ce roman, nous remarquerons que James prend une situation et la traite en majeure partie à la façon du romancier expérimental. Mais la fin de l'histoire est purement arbitraire, et c'est de cette manière que James fait encore du Hawthorne. Il devait se produire un changement important dans sa technique, quand certains écrivains français allaient lui apprendre que l'arbitraire n'a rien à voir avec l'analyse psychologique, et qu'une conception artistique est une conception logique.

Il avait appris la leçon quand il écrivait *The American* (1877). Le thème de cette étude tel qu'il est exposé dans la préface de l'édition définitive (New-York) est « la situation en pays étranger et dans un milieu aristocratique d'un compatriote robuste, mais insidieusement berné, trahi et cruellement lésé ; le point capital de l'histoire étant qu'il a à souffrir toutes ces avanies de la part de personnes prétendant représenter le plus haut degré possible de civilisation et appartenir à une classe très supérieure à la sienne. » Un Américain solide et affable explore l'Europe, et éventuellement se présente chez les de Bellegardes, royalistes d'ancienne souche. Le désir qui lui vient ensuite d'épouser Claire de Ceintre qui, fille de ces nobles, est devenue veuve, a pour résultat que la famille expédie en toute hâte celle-ci dans un couvent. L'Américain s'indigne, mais se trouve

absolument impuissant jusqu'à la découverte d'un secret. Il apprend que Madame de Bellegardes, avec son fils pour complice, a causé la mort de son mari, en ne lui donnant pas le remède sauveur lors de la dernière maladie. L'Américain projette de se venger en révélant le secret, mais si énorme est l'abîme entre l'Europe qu'il a découverte et lui-même, si grande est la différence entre la structure morale de ces gens et celle de sa propre nature, qu'il sent que la satisfaction que lui donnerait la vengeance serait insignifiante, et il renonce à son projet.

Le dénouement de ce roman n'est pas conforme à la coutume des romanciers anglo-saxons. Un écrivain féru de romanesque se serait arrangé pour que l'Américain délivrât sa bien-aimée; Hawthorne nous aurait peut-être montré Madame de Bellegardes terrifiée par le souvenir de son crime. George Eliot aurait rendu hommage à la Némésis en faisant découvrir le secret par quelque comparse qui eût mis la justice en mouvement. Le roman de James se termine dès qu'est atteinte la conclusion logique d'un ensemble de circonstances donné.

Un coup d'œil sur la chronologie des œuvres de James indique d'une manière particulièrement satisfaisante l'influence du groupe Flaubert sur la technique de l'auteur dans ce roman.

On se rappelle que *Roderick Hudson* a été publié en 1876, et *The American* en 1877. Mais *Roderick Hudson* avait paru en 1874-1875 dans l'*Atlantic Monthly*, et *The American* a été commencé au cours de l'hiver 1875. Le changement de manière a donc eu lieu en 1875, et c'est pendant l'automne de cette année que Henry James est

venu à Paris et qu'ont débuté ses rapports avec Tourgueniev, Edmond de Goncourt, Flaubert, Daudet et Zola.

Etant donné que les lettres de James écrites entre 1875 et 1876 n'ont pas été publiées, nous ne sommes pas en mesure de donner les premières impressions que lui ont faites les théories littéraires de ces écrivains. Une grande partie de la documentation qui lui a servi pour ses *French Poets and Novelists* (1878) a toutefois été réunie pendant son séjour à Paris, et on y trouve l'indication d'une connaissance parfaite des théories du groupe là où, dans un des essais que contient ce volume, il déclare que « Flaubert est de l'école de Balzac, les frères Goncourt et Emile Zola de l'école de Flaubert. » (1).

Que les théories de ce groupe aient exercé une grande attraction sur James, cela ressort non seulement de ses Essais sur Balzac et sur Flaubert, dans le même volume, mais de certaines de ses lettres écrites à des dates postérieures. Celle qu'il convient le mieux de citer est de 1884 et adressée à W. D. Howells. A l'époque, James goûtait les joies d'un séjour momentané à Paris. « J'ai un peu fréquenté Daudet, Goncourt et Zola, écrit-il, et aujourd'hui, rien ne m'intéresse davantage que l'effort et les tentatives de ce petit groupe si infernalement compréhensif de l'art, de la forme, de la manière — et dont la vie artistique est si intense. Ils font le seul genre de travail que je respecte; et en dépit de leur féroce pessimisme et de leur manipulation de choses malpropres, ils sont du moins sérieux et

(1) P. 196.

francs. Les torrents d'eau de savon que sous le nom de romans on a vomi en Angleterre me paraissent, par contraste, faire peu d'honneur à notre race ».

The American a été publié trois ans avant l'apparition du *Roman Expérimental* de Zola. Cependant Mr. Edmund Gosse penche à considérer l'ouvrage de James comme un roman expérimental, « le premier en langue anglaise » (1). Mais si *The American* est conçu et exécuté selon les préceptes du roman expérimental, pourquoi pas *The European* (1878) ? Pourquoi pas *The Pension Beaurepas* (1879), *Lady Barbarina* (1884) ? Pourquoi pas une douzaine de ses autres romans ou nouvelles ? Pourquoi pas la majeure partie de tout ce qu'il a écrit ?

Impossible de répondre non. Il paraît évident en tout cas que les ouvrages de James postérieurs à 1875, et qui traitent de la situation internationale, sont des romans expérimentaux. Et cette conclusion nous oblige à établir une distinction entre le roman naturaliste et le roman expérimental — distinction qui assurément n'est jamais entrée dans la pensée de Zola.

La formule du roman expérimental embrasse la pratique du réaliste psychologue, aussi bien que celle du naturaliste. Où tirer la ligne de démarcation entre eux est affaire d'arbitraire. On peut cependant avancer avec assurance que la tendance du naturaliste est vers un déterminisme plus rigoureux que ne l'est celle du réaliste psychologue. Dans le premier cas, l'intérêt éveillé chez le lec-

(1) *Questions at Issue*, 1893, p. 138.

teur dépend des facteurs matériels qui influent sur le destin d'un individu, et dans le second cas, de la ligne de conduite adoptée par un individu devant lequel s'ouvrent plusieurs possibilités. Le naturaliste a donc tendance à choisir des personnages dont les actions soient le plus facilement influencées par les circonstances matérielles, tandis que le réaliste psychologue traitera d'individus dont la vie est le plus soustraite aux forces déterminantes. Les personnages de James, ainsi que ceux de Bourget, ne sont évidemment pas « souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair. » (1) Ils sont, il est vrai, dans une mesure considérable, influencés par leur tempérament et leur éducation (ce qui, après tout, peut bien être la même chose que « leurs nerfs et leur sang »); mais on admet généralement une distinction. Et si James et Bourget ne montrent aucun « goût pour les sujets vulgaires », il est également vrai qu'ils sont singulièrement affranchis de ces « principes de conscience artistique » qui, au dire de Lanson, ont été pris par les naturalistes chez les auteurs de cape et d'épée : « haine du bourgeois, mépris de la civilisation industrielle et de la vie régulière, sympathie pour les déclassés, les excentriques, les réfractaires et les nomades. » (2)

C'est ici le lieu de mentionner l'aversion personnelle de James pour les pratiques caractéristiques des naturalistes. Il lui est, écrit-il, difficile de trouver quelque amusement

(1) Préface de *Thérèse Raquin*, 1868.

(2) Préface de *La Bataille réaliste*, par Bouvier, p. V.

à « regarder un voyageur se fourvoyer dans une impasse que nous savons sans issue et de rester en observation simplement pour le plaisir de voir quelle figure il fera en réapparaissant à l'entrée » (1). Il a critiqué chez Balzac et chez tous les gens de lettres français leur haine du bourgeois (2); quant à lui, il a simplement évité les classes inférieures. *Madame Bovary* était pour lui un roman déplaisant. « Tout ce qu'il y a là-dedans est laid », a-t-il dit (3). Il faisait, au sujet de Zola, cette objection qu'il « nous offre une décoction de « nature », dans un réceptacle qui n'y est pas approprié, un récipient qui a lamentablement et fatalement besoin d'un nettoyage (alors que tout nettoyage et même récurage paraît devoir être inefficace), et dans lequel il n'y a pas un plat destiné à la consommation intellectuelle qui soit présentable » (4). La déraison humaine constituait pour lui quelque chose de peut-être tragique, mais de révoltant. Les nuances délicates de la vie, voilà ce qui l'intéressait, et il ne considérait le tragique comme valant d'être représenté qu'autant que ce tragique était en grande partie dissocié de l'emprise des sens. « Une raison psychologique, dit-il dans sa très franche profession de foi, est pour mon imagination un objet adorablement « peinture »; rendre la nuance de son teint — il me semble que pareille idée inspirerait à faire des efforts titaniques » (5).

(1) *Notes on Novelists*, 1914, p. 272.

(2) *French Poets and Novelists*, 1878, p. 102.

(3) *Id.*, p. 206.

(4) Préface de *Nana*, Vizetelly et Cie, Londres, 1884, p. XIV.

(5) *The Art of Fiction*, Longman's Magazine, sept. 1884, réimprimé dans *Partial Portraits*, 1888.

En dépit de sa résolution de ne pas être naturaliste dans le choix de ses sujets, James n'en est pas moins nettement un disciple du groupe Flaubert. Ses créatures respirent, il est vrai, un air raréfié, mais il n'y a rien d'intangible dans leurs aspirations et leur idéal. Ce sont des animaux pensants, très adonnés aux conversations intellectuelles et habitués à se conformer aux règles admises de la bienséance. Ils n'en sont pas moins mus par des motifs compréhensibles, et leurs actions découlent aussi logiquement de leur éducation et de leur ambiance que celles de leurs frères et sœurs moins complexes, portraituretés par Zola. La physiologie n'entre pas dans sa psychologie au même degré que dans les écrits des naturalistes, mais il ne l'oublie pas, sauf quand il s'agit de la sexualité — et on n'en peut noter l'absence dans aucun autre cas. Henry James est arrivé au moins autant que Flaubert à faire abstraction du moi. N'a-t-il pas dit, à quelque moment, qu'il voudrait écrire de telle sorte que nul ne pût savoir si c'était un Américain qui parle de l'Angleterre ou un Anglais qui parle de l'Amérique ? Comme Flaubert, il observait avec une curiosité dépourvue de passion, « pour saisir la note même et le tic, et le rythme bizarrement irrégulier de la vie » (1). Il n'y a, dit-il, pas plus place pour la morale dans un roman que dans un tableau.

L'étude de la technique de James serait incomplète sans un aperçu de *The Art of Fiction* donné par lui au Longman's Magazine en 1884. Cet article est intéressant tant

(1) *The Art of Fiction*.

en raison des commentaires qu'il contient sur l'état du roman en Angleterre à l'époque de sa rédaction qu'en raison des développements qu'il donne des principes artistiques établis par Flaubert. Certains des dires de James dans ces pages ressemblent de si près à ceux publiés plus tard par Maupassant, dans la préface de *Pierre et Jean*, que nous sommes amenés à en déduire que tous deux ont puisé leurs arguments dans les discussions du groupe Flaubert.

« Il n'y a pas si longtemps, écrit James, qu'avait cours cette formule bon enfant : un roman est un roman comme un pudding est un pudding, et voilà tout. Mais depuis un an ou deux, se sont, pour une raison ou une autre, manifestés des signes de retour à l'animation — l'ère de la discussion paraît s'être en quelque mesure réouverte. »

« Au sens le plus large, continue-t-il, un roman est une impression personnelle de la vie ; c'est ce qui tout d'abord en constitue la valeur, laquelle est plus ou moins grande selon l'intensité de l'expression. La présentation de cette impression exige que soit donnée l'illusion de la vie, et cette illusion se peut surtout réaliser par le choix des détails. Ici, l'auteur rivalise avec son frère le peintre, dans son effort pour rendre la physionomie des choses, la physionomie qui en exprime le sens, pour saisir la couleur, le relief, l'expression, l'aspect, la substance du spectacle humain. La documentation constitue une aide précieuse, en fournissant à l'auteur des détails tout prêts : « il ne saurait en avoir trop et ne saurait jamais en avoir assez ». L'artiste doit apporter des soins au choix qu'il fait parmi ses notes, car « l'art est essentiellement une sélection, dont la principale préoccupation est d'être typique, d'être

compréhensive ». L'observation n'est pas la seule source dont l'auteur puisse disposer, car « les sujets de romans sont comme ceux de l'Histoire, emmagasinés dans les documents et les archives ». Mais il faut soit de l'observation, soit des documents, et toute tentative d'y faire entrer « l'aventure » ramène le roman « au rôle misérable et mesquin d'amusette artificielle et ingénue, le rabaisse en lui faisant perdre son large et grand caractère de reproduction directe, intensive et exquise de la vie même ».

Le romancier anglais, dit-il encore, a une « timidité morale » qui trahit « sa répugnance à faire face aux difficultés dont chaque côté du traitement de la réalité est hérissé. Par voie de conséquence, on peut donc dire que le roman anglais n'a pas tant un but moral qu'un manque de confiance moral. Le roman d'aujourd'hui est écrit pour la jeunesse « et il y là une présomption qu'il sera plutôt circonspect ».

James adresse sa conclusion au novice candide et bien intentionné : « La vie toute entière t'appartient, dit-il, n'écoute ni ceux qui voudraient t'enfermer dans quelque'un de ses recoins et te prêchent que l'art n'habite qu'ici ou là ; ni ceux qui voudraient te persuader que ce messenger céleste promène ses blanches ailes tout à fait en dehors de la vie, ne respire qu'un air superfin et détourne ses regards de la vérité des choses. Il n'y a pas d'impression de vie, pas de façon de la voir ou de la sentir à laquelle le plan de l'artiste n'offre pas une place. Ne fais trop de cas ni de l'optimisme, ni du pessimisme ; essaie de saisir le coloris de la vie elle-même. En France, à l'heure qu'il est, nous assistons à un effort prodigieux (celui d'Emile Zola au

labeur solide et grave duquel nul explorateur des étendues qu'embrasse le roman ne peut faire allusion sans respect), et nous voyons cet effort extraordinaire vicié par un esprit de pessimisme à base étroite... Quant à la déformation par un optimisme sans profondeur, le sol (des ouvrages anglais d'imagination en général) est semé de ses fragments cassants comme des débris de verre. Si tu veux t'offrir le luxe de conclusions, qu'elles aient du moins la saveur du savoir, celle du fruit de connaissances étendues. Souviens-toi que ton premier devoir est d'être aussi complet que possible, de viser à l'ouvrage parfait. Sois généreux et délicat, et alors, comme parle le vulgaire, vas-y. »

Bien que dans l'élaboration de ses données, James s'en tint aux probabilités de la vie, il ne prétend pas baser son récit sur des preuves documentaires ou des phénomènes observés. Comme à Balzac, la vie lui fournissait des suggestions, et c'est à l'accentuation de ces suggestions qu'il consacrait son labeur. Tourguenieff avait évidemment adopté le même processus, et James nous rapporte l'explication que Tourguenieff lui a donnée :

« J'ai toujours chéri le souvenir d'un propos que j'ai entendu tomber des lèvres d'Ivan Tourguenieff; il y a des années, au sujet de sa propre expérience en matière de peinture d'imagination. Le tableau s'ébauchait presque toujours pour lui par la version d'une ou de plusieurs personnes qui venaient le hanter, le solliciter, soit actives, soit passives, et qui l'intéressaient et qui l'émouvaient, telles quelles et en raison de ce qu'elles étaient telles. Il les voyait ainsi comme disponibles, sujettes aux hasards, aux complications de l'existence. La vision en était d'une

vive netteté; mais ensuite, il fallait trouver les rapports exacts, ceux qui la feraient le mieux ressortir, imaginer, inventer, choisir et raccorder les situations les plus utiles et les plus favorables à la perception des créatures elles-mêmes, les complications qu'elles pourraient le plus probablement produire et éprouver.

Arriver à cela, c'est mettre sur pied mon « histoire » et c'est de la sorte que je la cherche. D'où ce résultat que l'on m'accuse souvent de ne pas avoir assez « d'histoire ». Il me semble à moi en avoir autant qu'il m'en faut pour mettre en scène mes bonshommes, et exposer leurs rapports les uns avec les autres; car c'est tout ce dont je suis capable. Si je les observe assez longtemps, je les vois se grouper, je les vois se situer, je les vois en train d'accomplir tel ou tel acte ou aux prises avec telle ou telle difficulté. Leurs aspects, leurs mouvements, leurs façons de parler et de se conduire, toujours dans le cadre ou décor que je leur ai trouvé, voilà mon compte rendu — et je puis bien ajouter qu'hélas, *cela manque souvent d'architecture*. Quant à l'origine des bulles de savon elle-mêmes, qui donc pourrait dire, comme vous le demandez, d'où elles viennent? Il faudrait remonter trop haut, trop loin en arrière pour cela. Ou bien n'est-ce pas qu'il s'en trouve à presque chaque tournant du chemin? » (1)

Dire que James, comme Tourguenieff, a écrit des histoires qui « manquent d'architecture », c'est simplement dire que comme le groupe Flaubert, il a mis au rancart « l'in-

(1) Préface de l'édition définitive de *The Portrait of a Lady*. Chas. Scribner et Sons, New-York, p. VII.VIII.

trigue ». Les thèmes de beaucoup de ses romans se peuvent s'exposer en une phrase. Dans *Washington Square* (1881), il raconte l'histoire d'une jeune fille que son amant « lâche » dès qu'il apprend que le père la déshériterait le jour où elle se mariera. *The Author of Betraffio* (1884) traite d'une femme dont l'amour pour son enfant est si fort qu'elle préfère laisser mourir celui-ci plutôt que de le voir grandir sous l'influence néfaste du père. *The Tragic Muse* (1890) nous montre un peintre qui, par passion pour son art, refuse un siège au Parlement et l'affection d'une riche veuve... Mais une énumération détaillée des sujets serait ici superflue.

Nous avons démontré que bien avant que les traductions des ouvrages des naturalistes français fussent venues troubler l'égalité d'âme des critiques et des lecteurs anglais, Henry James avait, sans bruit, commencé à écrire des romans selon la formule établie en France. On nous dit qu'entre 1875 et 1885 « l'Angleterre et la France tout entières ont été captivées par la claire beauté de l'œuvre de M. James, comme dans la dernière décade du même siècle, elles ont été hypnotisées par la beauté aux brillantes couleurs de l'art de M. Kipling » (1). James s'est fait, sous certaines réserves, le défenseur des écrits des naturalistes, et a exercé dans une certaine mesure, nous dit-on, une influence sur les écrits de la nouvelle génération (2).

Comme George Moore, il ne paraît pas être dans la ligne

(1) Rebecca West, *Henry James*, p. 46.

(2) Holbrook Jackson, *The Eighteen Nineties*, 1913, p. 223.

directe de l'évolution du roman anglais, mais ses romans constituent des exemples d'une technique neuve, et les leçons de détachement moral et d'effacement du moi qu'ils enseignent peuvent passer pour sa part dans cette évolution.

II

GEORGE GISSING

Les indications biographiques qui seraient nécessaires pour déterminer très précisément si Zola a eu de l'influence sur les premières œuvres de Gissing, font défaut. Nous savons qu'il s'est intéressé à la langue et à la littérature française dès ses années d'école à Wakefield, où on lui apprit le français avec un accent du midi. De source privée nous apprenons qu'il a lu très tôt dans sa vie Balzac, Flaubert, les Goncourt et Zola, mais il nous est impossible d'établir les dates auxquelles il a fait ces lectures. Toutefois nous pouvons affirmer que cela se passait avant qu'il eût cessé d'écrire sur la misère des pauvres, et nous citerons un passage tiré de *The Nether World* (1889) qui est d'une grande importance pour la présente étude. Gissing est en train de décrire un incident désagréable qui va mettre aux prises Mme Peckover et sa fille, Clem. « Une querelle s'ensuivit, dit-il, que j'essaierai de reproduire au risque d'être stigmatisé comme « réaliste » par le monde des critiques » (1). Nous sommes, d'autre part, en me-

(1) *The Nether World*, livre I, chap. V, p. 94.

sure d'établir que dès 1888, l'année où *The Nether World* fut écrit, Gissing lisait du français dans l'original, car dans son journal de cette année il fait allusion au *Journal des Goncourt*, dont aucune partie n'a été traduite en Angleterre avant 1894. En 1894, nous trouvons une allusion à Zola dans *New Grub Street*. Gissing explique, par l'intermédiaire de Harold Biffin qui représente l'auteur, les principes de l'art de conter qui sont les siens : « Ce à quoi je vise, dit-il, c'est au réalisme absolu dans la sphère du vulgaire honnête. Ce champ, tel que je le conçois, est encore inexploité; je ne connais pas d'écrivain qui ait traité la vie quotidienne, vulgaire, avec fidélité et sérieux. Zola écrit de véritables tragédies; ses personnages les plus vils empruntent un caractère héroïque à la situation qu'ils occupent dans un drame puissamment construit. Je veux, moi, m'occuper des êtres dénués d'héroïsme par essence, de la vie au jour le jour pour cette immense majorité de gens à la merci de tous les détails mesquins de l'existence » (1). Dès 1898, nous avons la preuve qu'il connaît non seulement Zola et les réalistes non spécifiés mentionnés plus haut, mais aussi Hugo, Balzac, Flaubert, Dostoïewski, A. Daudet et les romans des Goncourt (2). Il faut remarquer qu'à ce moment Gissing s'allie à ce qu'il est disposé à considérer comme la nouvelle école des réalistes, et en conséquence, fait son procès à Dickens. « Le changement qui est survenu dans la théorie et la pratique du roman, dans l'Angleterre de notre

(1) *New Grub Street*, traduction de la version française, *La Rue des meurtres de faim*, qui parut aux éditions de la *Revue Blanche* en 1902.

(2) George Gissing, *Charles Dickens*.

époque, est si grand, écrit-il, que nous sommes obligés de regarder Dickens comme, à bien des égards, vieilli » (1). « Dickens, dit-il encore, a, dans l'abstrait, bien peu en commun avec notre école de stricte véracité — de réalisme, si l'on veut; avec cette école qui, rejetant toutes les extravagances, a conduit le roman dans des voies dont il est peu vraisemblable qu'il s'écarte de bien des années » (2).

Les faits que nous venons de mentionner ont tous leur signification. Mais nous retiendrons seulement pour le moment que dans *The Nether World* Gissing a exprimé ironiquement « sa crainte d'être stigmatisé comme « réaliste » par le monde de la critique », et nous chercherons dans ce roman des traces de l'influence des naturalistes français.

Nous n'aurons pas à aller bien loin. Dans la description des milieux pauvres et sordides, on trouve des reflets incontestables de la manière de Zola et, comme chez le maître, ces passages ont presque quelque chose de lyrique. Voici, par exemple, comment il décrit le trajet d'un train dans la banlieue londonienne : « A travers ces régions pestiférées de l'Est de Londres, tout le long d'une cité de damnés qui s'étend pendant des milles et telle que jamais imagination d'homme n'en conçut de semblable avant notre glorieuse époque; à travers des rues où grouille une populace sans nom cruellement révélée à la lumière des cioux; s'arrêtant à des stations où le cœur vous manque

(1) *Id.*, p. 63.

(2) *Id.*, p. 64, traduction de M. L. Cazamian, *Le Roman et les Idées en Angleterre* (1923).

à la pensée qu'elles peuvent être la destination d'un être humain quelconque; le train roulait et, dépassant enfin les limites extrêmes de cette contrée de terreur, entra dans une région de prairies unies, d'arbres et de haies, de culture et de bétail » (1).

« Inutile d'accumuler les détails, dit-il en un autre endroit. Ce quartier misérable d'une grande ville était comme toutes les autres agglomérations du même genre : saleté, pourriture, odeurs infectes régnaient dans ces re-paires d'un rebut d'humanité et on avait la nausée rien qu'à lancer un bref regard là-dedans et à s'imaginer la vie qu'on y menait. Les habitants, bien entendu, n'avaient pas de ces idées-là; une chambre dans les jardins de Shooter, voilà le seul genre de foyer domestique que la plupart d'entre eux connaissaient ou souhaitaient » (2).

Mad Jack, un prédicateur du trottoir, est en train de sermonner les gens qui l'entourent sur la misère de leur existence : « Cette vie que vous menez, crie-t-il, est une vie de damnés; et cet endroit que vous êtes condamnés à habiter, c'est l'enfer. Pas moyen d'y échapper. Vous êtes pauvres, vous deviendrez plus pauvres encore, et plus vous vieillirez, plus vous vous enfoncerez dans le besoin et la misère. Et qu'est-ce qui attend chacun de vous à la fin ? La mort dans la solitude et le désespoir. C'est l'enfer, l'enfer, l'enfer ! » (3).

Si on peut dire que Gissing rivalise avec Zola dans *The*

(1) *The Nether World*, vol. II, chap. VI, p. 109.

(2) Id., vol. I, chap. VIII, p. 178-179.

(3) Id., vol. III, chap. X, p. 211-212.

Nether World, ce n'est pas seulement parce qu'il aime à décrire les aspects sordides de certaines agglomérations humaines, mais aussi parce qu'il note volontiers chez certains de ceux qui y vivent les traits qui les rattachent à l'animalité. Voici deux portraits qui suffiront à illustrer le procédé : « Il y avait dans la brutalité de Clem une qualité de franchise qui rachetait en partie ses défauts. La satisfaction délicieuse qu'elle éprouvait à contempler la misère présente de Jeanne, la gaité bruyante avec laquelle elle se réjouissait par avance des cruautés qui s'annonçaient pour un proche avenir, tout cela la mettait immédiatement de plein pied avec le noble sauvage qui court dans les bois, à l'état de nature » (1). Sa mère, Mme Peckover, « était une grande femme de cinquante ans, taillée à coup de hache, avec des bras comme un fort de la Halle. Elle avait les cheveux bruns, tout reluisants d'une odieuse pommade, une figure jaune et désagréable et une magnifique moustache. L'expression de sa physionomie était moins facile à déchiffrer que le visage de Clem ; les traits annonçaient assez clairement une nature grossière et très probablement brutale ; mais ils suggéraient aussi une certaine modération voulue, une sorte de sagacité ou tout au moins de ruse sournoise, toutes qualités qu'elle n'avait pas transmises à sa fille » (2). Une scène éclata entre la mère et la fille et « les injures énormes, les gros mots volèrent à travers la pièce, mêlés de ces menaces terribles qui sont les fleurs de rhétorique banales de ce

(1) Id., vol. I, chap. I, p. 13.

(2) Id., vol. I, chap. V, p. 93.

monde-là et qui dans la plupart des cas ne signifient rien du tout » (1).

Nous croyons que ces extraits de *The Nether World* montrent de façon concluante l'influence de Zola sur ce roman — étant entendu toutefois qu'il ne s'agit pas ici de la composition du livre, mais de la peinture de la misère et des tares morales qu'elle entraîne. Mais cette influence du maître français, si visible dans *The Nether World*, pourquoi ne se ferait-elle pas sentir aussi dans les autres romans où les mêmes peintures se retrouvent, *Workers in the Dawn* (1880), *The Unclassed* (1884) et *Demos* (1886) ? Or, de tous ces livres on peut extraire en abondance des passages très analogues de ton à ceux que nous avons cités plus haut.

Gardons-nous, toutefois, de trop accentuer l'influence de Zola. Rien ne prouve que Gissing ait tenté, en quelque manière que ce soit, de suivre dans l'arrangement des faits qu'il emprunte à la vie soit la pratique du romancier français, soit les théories du « roman expérimental ». C'est la peinture des caractères qui intéresse Gissing, et la souffrance des âmes semblables à la sienne, plus que le développement d'un sujet emprunté à la vie contemporaine, et dans ses premiers ouvrages il est même souvent difficile de découvrir un sujet à proprement parler.

Pour illustrer cette attitude, prenons par exemple *Workers in the Dawn* et *The Nether World*. Si on peut découvrir une idée centrale dans le premier de ces ro-

(1) Id., vol. I, chap. V, p. 94.

mans, c'est qu'un jeune homme intelligent qui épouse une femme dont le tempérament ne s'accorde pas avec le sien, ne peut manquer d'être malheureux. Mais ce thème ne paraît et ne se poursuit qu'à travers le troisième volume d'un roman qui en a trois. Quant à *The Nether World*, le lecteur a quelque peine à en démêler le sujet au milieu de cette masse d'incidents qui gonflent le livre. Il s'agit d'un coquin qui réussit à empêcher le mariage du héros avec l'héroïne (sa propre fille), qui hérite de la fortune de son père quand son père meurt sans laisser de testament — qui abandonne les siens et s'en va en Amérique où il perd son argent dans des spéculations. Le héros épouse une jeune fille qu'il n'aurait pas dû épouser, et l'héroïne se résigne à une vie de dur labeur. Le thème qui unit tout cela n'est suggéré qu'à la conclusion : « Même dans l'humble sphère où ils confinaient leurs chétives espérances, le chagrin les attendait certainement, et peut-être même la défaite; mais tout au moins le souvenir de leur vie resterait comme une protestation contre les forces brutales de la société qui peuplent d'épaves les abîmes du monde d'en bas ».

Ce thème n'est pas du tout naturaliste, mais surtout il ne s'impose pas complètement à nous, parce que nombre d'incidents décrits par Gissing ne s'y rapportent en aucune façon. Il semble assez clair que Gissing ne cherchait nullement, dans la mise en œuvre de ses matériaux, à suivre un modèle naturaliste quelconque. Probablement, comme l'affirme Thomas Seccombe, « en matière d'intrigue principale, d'intrigue secondaire, de personnages conventionnels, d'appareil descriptif, de copieuse phraséologie,

de proportions herculéennes données à ses livres » (1), il suivait purement et simplement l'exemple qu'avaient donné les maîtres du roman anglais au milieu de la période victorienne.

Un autre indice montre combien Gissing se rattache étroitement aux romanciers anglais : c'est sa façon de comprendre la peinture des caractères. Après nous avoir décrit un *nether world* irrémédiablement dépravé, il le peuple en grande partie d'individus dont le pittoresque ne manque pas de charme et qui témoignent d'une bonté vraiment surprenante dans un pareil milieu. De plus, ses personnages principaux, ses héros et ses héroïnes échappent totalement à l'influence de leur entourage vulgaire. Chez Gissing des roses poussent sur les tas de fumier.

Nous pouvons considérer maintenant d'autres aspects de sa manière. Dans ses romans postérieurs, où tendent à apparaître des études de tempérament, comme dans ses premiers romans, on ne remarque rien de bien tranché, peu de vigueur et de fraîcheur de vision, excepté dans les descriptions de la misère sordide. Gissing est objectif, mais il ne peut pas être impersonnel. Il faut qu'il introduise quelque part son bouquiniste amoureux des livres, et il faut qu'il déplore l'irrévérence du monde à l'égard de la science. Il trouve légèrement glacial l'air raréfié du Mont Olympe, et pourtant il ne peut descendre de ces hauteurs. Il est solitaire, et parfois on surprend comme un soupir plaintif.

(1) Introduction à *House of Cobwebs* de Gissing.

Mais si Gissing n'a pas adopté les méthodes de composition ou les procédés soi-disant scientifiques des naturalistes français, il n'en résulte pas que l'action de ses romans ait totalement échappé à leur influence. Ses dénouements malheureux et l'insistance avec laquelle il cherche à mettre en relief les éléments tragiques de la vie ne sont probablement qu'un écho des œuvres étrangères. Si l'idéal littéraire de Gissing ne s'était pas formé en dehors de l'Angleterre, il aurait difficilement écrit, avant l'âge de vingt-sept ans, les lignes suivantes : « Le roman de la vie journalière est en train de s'user. Il faut creuser plus profond, atteindre à des couches sociales qui n'ont pas encore été remuées. Dickens l'a bien senti, mais il n'a pas eu le courage de regarder en face son sujet : ses livraisons mensuelles devaient pouvoir trainer sur la table à thé familiale... mon livre ne sera pas *Virginibus puerisque*, je vous l'assure bien, mais pour les hommes et les femmes qui aiment à regarder sous la surface et qui comprennent que la vie ne vaut que par sa signification artistique » (1).

Comme nous avons tenté de le montrer, l'idée que se fait Zola de la brutalité des masses a probablement influencé Gissing dans sa description des habitants des quartiers pauvres, « les misérables créatures avinées et malades dont on peut à peine attendre une qualité humaine ». Toutefois, un autre naturaliste encore a con-

(1) *The Unclassed*, vol. II, livre 3, chap. II, p. 33. Ces affirmations sont mises dans la bouche de Weymark ; mais ce personnage ressemble assez à l'auteur pour qu'on voie ici en lui son représentant. La dernière phrase de la citation ci-dessus a une saveur qui rappelle distinctement Flaubert et les Goncourt.

tribué à ancrer en lui cette idée des pauvres, c'est Flaubert, comme on le voit par *The Private Papers of Henry Ryecroft* (1903). Non qu'il faille insister ici, car Gissing avait déjà appris à présenter d'une certaine façon les aspects sinistres de la pauvreté, avant que la *Correspondance* de Flaubert fût imprimée. Il n'en vaut pas moins la peine d'indiquer les vigoureuses dénonciations de la société humaine qui apparaissent dans cette autobiographie, à cause de la remarquable ressemblance de sa conception des masses à celle de Flaubert. « Je ne suis pas un ami du peuple, écrit Gissing. Considéré comme une force qui influe sur le cours de notre civilisation, il m'inspire de la défiance, de la crainte; vu sous l'aspect d'une vaste multitude, il me force à reculer, à me tenir à l'écart, souvent il éveille en moi une sorte d'horreur. Pendant la plus grande partie de ma vie, le peuple a signifié pour moi la populace de Londres (the London crowd) et nulle expression de sens plus aimable ne changerait quoi que ce soit à ce que je me représente sous ces mots... Chaque instinct de mon être est anti-démocratique, et je redoute de penser à ce que deviendra notre Angleterre quand Démos règnera sans rival » (1). « Que j'aie tort ou raison, poursuit-il, c'est là ce que je sens. Mais qui voudrait en conclure que je ne puis supporter aucune personne appartenant à une couche sociale inférieure à celle où je vis, se tromperait singulièrement. S'il y a quelque chose de fermement enraciné en moi, c'est l'idée de l'immense différence

(1) *Private Papers of Henry Ryecroft*, chap. XVI, p. 41.

qu'il y a entre un individu et une classe sociale. Prenez un homme à part, et vous notez généralement en lui quelque inclination vers le bien, quelque raison qui vous pousse à aimer cette créature humaine : réintégrez-le dans l'organisme social, parmi la masse de ses compagnons, et il y a gros à parier qu'il va devenir sur le champ un être grotesque, sans une pensée à lui, prêt à toutes les formes du mal dont il subit la contagion. C'est parce que les nations tendent vers l'imbécilité d'esprit et la bassesse de caractère que l'humanité va si lentement de l'avant ; mais c'est parce que les individus ont l'esprit tendu vers l'amélioration qu'elle avance tout de même. Dans ma jeunesse, lorsque je considérais certains hommes, j'étais étonné que l'humanité avançât si peu sous leur poussée. Aujourd'hui que je considère la foule, je suis étonné que cette même humanité ait tant avancé » (1).

« L'homme n'est pas fait pour vivre en paix avec ses semblables ; par nature il est vaniteux, agressif ; son esprit ne réagit que par la critique — plus ou moins ouvertement hostile — chaque fois qu'il se trouve en présence de ce qui n'est pas à son image. Le fait d'être capable d'affection profonde ne fait que modifier sa personnalité intransigeante et en freiner l'expression. Même l'amour, dans le sens le plus large et le plus pur du mot n'est pas une sauvegarde contre l'irritation et les susceptibilités innées, destructives... L'homme « moyen » ou la femme « moyenne » sont toujours en désaccord ouvert avec quel-

(1) *Id. Spring*, p. 41-42.

qu'un. La grande majorité du monde ne pourrait pas vivre sans de fréquentes prises de bec » (1).

~ Tout comme Flaubert il a fort peu d'espoir d'élever les masses. Très peu de pauvres, pense-t-il, ont la force mentale de s'assimiler ce qui forme l'éducation, la majeure partie y est insensible. Il ne peut se faire aucune illusion au sujet des classes inférieures. Parlant de la première partie de sa vie, il dit : « Je connaissais les pauvres et je savais que leurs buts dans la vie étaient différents des miens ».

« Je savais que le genre de vie (une bien modeste vie !) que j'aurais accepté comme presque idéal aurait été pour eux — s'ils avaient pu le comprendre — une fatigue et un objet de mépris. M'allier avec eux, contre le « monde d'en haut », n'aurait été que simple malhonnêteté ou désespoir pur. Ce qu'ils désiraient au fond de leur cœur était pour moi vide de sens : ce que je désirais ardemment leur était pour jamais incompréhensible » (2).

On ne cherchera pas ici à examiner en détail les romans postérieurs de Gissing. Ce sont avant tout des études de caractère et de tempérament anormal, mais sujettes aux caprices d'une intrigue. Les influences étrangères ne s'y font sentir que dans la conception la plus générale. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, Gissing ne partage pas la répugnance de ses compatriotes pour les personnages désagréables. Ce sont seulement les caractères qu'il idéalise qui sont mus par d'autre motif que l'intérêt le

(1) Id., *Summer*, chap. VI, p. 82-83.

(2) Id., *Autumn*, chap. X, p. 177.

plus direct. Il marque très bien l'importance qu'il attache à ce motif fondamental quand il dit : « Mets de l'argent dans ta bourse; et quand tu auras fini, mets-en encore; car, comme va le monde, manquer d'espèces sonnantes, c'est être destitué des privilèges de l'humanité; et l'indigence est la mort de l'âme » (1).

Parmi les romans postérieurs, *Born in Exile* (1892) et *The Odd Women* (1893) sont presque des « romans expérimentaux » au sens de Zola. Dans le premier, il est vrai, le personnage principal, Godwin Peak, représente trop visiblement l'auteur pour que le livre soit rangé dans cette catégorie; mais le sujet du livre — un jeune homme qui essaie de s'élever au-dessus du niveau de la classe sociale à laquelle il appartient et qui échoue — rentre bien dans le cadre naturaliste. Quant au second roman, un événement qui sort de l'ordinaire permet à l'auteur d'éviter les problèmes qu'il a soulevés : toutes difficultés sont écartées quand la jeune femme qui a rompu avec son mari meurt en couches.

On pourrait trouver des traces de naturalisme dans d'autres romans de Gissing, mais dès qu'on sort de ceux qui traitent de la vie des pauvres, les influences sont si variées qu'elles découragent toute tentative d'exégèse. Gissing admirait Thackeray plus encore que Dickens, et Fielding était un de ses auteurs favoris. Parmi les écrivains étrangers, ceux qu'il admirait le plus étaient Balzac et Alphonse Daudet. Dans *Isabel Clarendon* (1886) il a

(1) *Matin de la vie*, livre I, chap. V, p. 84 (éd. John Murray).

subi l'influence de Dostoïewski, et celle de Meredith dans *A Life's Morning* (1888) et *The Crown of Life* (1899).

En tous cas, nous avons dit comment Gissing peint la vie des masses abêties, et c'est cette partie de son art qui nous intéresse ici. Aucun écrivain anglais avant lui ni après lui n'a décrit avec la même vigueur l'existence sordide et les tares morales qui sont le lot inévitable des pauvres. Et ce qui fait la signification de son œuvre dans l'histoire du roman anglais, c'est que la tendance en a été de miner l'autorité de Dickens comme peintre de la vie populaire et de troubler l'optimisme aimable de ses admirateurs.

III

RICHARD WHITEING

Avant de s'essayer à faire du roman, M. Richard Whiteing avait écrit un guide de Paris, et un autre ouvrage interprétant les mœurs sociales et le naturel des Parisiens. Avant d'écrire son second roman, il avait traduit en anglais trois volumes de Maupassant. On ne saurait donc être surpris de trouver dans ses romans des reflets de l'influence française.

L'effet qu'ont eu les naturalistes français sur M. Whiteing, a été en grande mesure de le porter à observer au point de vue humanitaire les conditions sociales et politiques de l'Angleterre. Trois romans, *The Island* (1888), *N° 5 John Street* (1899) et *The Yellow Van* (1903), sont des mélanges de satire et de nature. Ces satires sans venin, mais souvent cruelles, embrassent l'Empire britannique et

le système féodal anglais, les distinctions de classes, la religion chrétienne, et, enfin, la dépravation de la nature humaine causée par un industrialisme imprévoyant. La bonne humeur avec laquelle l'auteur fait ses exposés ne les rend que plus mordants. M. Whiteing s'est débarrassé de toute l'emprise d'Albion. C'est un écrivain absolument « dénationalisé », qui met en doute la bonne raison d'être de la « prise en charge du faix de l'homme blanc » (1) et celle des concessions au chauvinisme.

Il est assez difficile d'attribuer aux influences françaises *The Island*, le premier roman de M. Whiteing, et cependant on est sur un terrain solide en disant que sans les leçons françaises d'introspection sociale, ce livre n'aurait pas été écrit. *The Island* est une fantaisie sortie d'un cerveau qui s'est élevé jusqu'aux régions des purs aperçus sur les ailes de Flaubert et de Maupassant; et le récit prend la forme d'une satire de la littérature impérialiste et panégyriste de soi.

Les Dées du hasard mènent le héros de M. Whiteing, auquel Londres et Paris répugnent également, dans une petite île du Pacifique. Il y est charmé par la simplicité, la générosité et l'amabilité des insulaires. Mais bientôt, il s'aperçoit que ces indigènes sont précisément les créatures que le roman impérialiste dépeint. Ils s'assimilent assidûment la culture anglaise, et lui expriment leur vénération pour les buts et les intérêts de son pays natal. « Ils semblaient envisager l'existence humaine, non pas comme

(1) « Taking up the « White Man's Burden ».

une simple lutte, mais comme une grande course à qui décrocherait la couronne de la vertu, course dans laquelle l'Angleterre venait en tête et leur petite île si absolument en arrière qu'elle pouvait laisser tomber l'esprit de rivalité pour se confondre en admiration. « Cela me fit faire la grimace, dit ici M. Whiteing, et puis la grimace et encore la grimace ».

Quand Vittoria, superbe Vénus sauvage, désire des édifications sur les « bienheureux dimanches anglais », le narrateur se sent ému jusqu'à réfléchir. « O mon Angleterre, mon Angleterre, se lamente-t-il intérieurement, pourquoi, oui pourquoi ne saurais-je parler d'une chose qu'il nous faut tant honorer ? Pourquoi fais-je plutôt une oraison mentale afin que la force me soit donnée de murer en moi ce secret de ton dimanche ? Jour redoutable de la division des classes, répétition hebdomadaire du Jugement Dernier, avec son implacable séparation des brebis et des boucs qui n'ont jamais, hélas ! été qu'un seul troupeau, mais qui maintenant en sont deux, si évidemment. A cette heure sombre de la récapitulation, j'entends les rauques bruits de tes lieux d'assemblée où l'on bat en vain l'air stagnant dans les cités de ceux qui sont morts au spirituel. Je vois tes funèbres cortèges d'élus passant pour aller et venir de tes réunions de confréries le long des fainéants, qui, le dos au mur, attendent l'ouverture des assommoirs, en expectorant sur le trottoir des jets de salive qui y dessinent des arabesques dignes de l'aube de l'art décoratif. Tout cela se lève devant mes yeux, la sordide hideur de tes kilomètres de marchés aux devantures closes, les con-

trastes criards de tes frusques de fête, plus blessants à l'œil que tes haillons de tous les jours » (1).

Le narrateur prend des notes en vue d'un discours où il parlera aux indigènes du peuple anglais. Il se surprend à terminer ces mementos par la description d'un spectacle fréquent à la chute du jour dans les quartiers pauvres de Londres. « Le crépuscule assemble le bas-fond tout entier au rendez-vous où tous ses éléments refluent des parages les plus inexplorés et les plus lointains : hommes et celles qui furent des vierges, vieux bafouillant et vieilles badigoinçantes, jeunes qui crachent déjà des jurons, restent là debout, sur six rangs de profondeur, devant le comptoir gluant, jusqu'à ce que le flot continu des liquides se tarisse à l'extinction des aveuglantes lumières, et qu'une fois encore la grande ville retombe dans le repos. L'imagination de celui même qui eut une vision de l'enfer saurait à peine dépeindre la scène finale » (2).

On en a cité assez pour indiquer l'esprit de critique de son pays natal dans lequel écrit M. Whiteing. Le système de colonisation par protectorat, « l'inévitable expansion » qui légitime toute saisie de territoire, l'organisation des usines britanniques, tout cela est ridiculisé tour à tour, avant que le narrateur ne retourne en Angleterre pour soigner ses intérêts.

N° 5 *John Street* n'est pas séparé par un abîme aussi large que l'est *The Island* des ouvrages de ces juges sévères de l'humanité, les naturalistes. Dans ce livre, M.

(1) *The Island*, p. 97.

(2) *Id.*, p. 234-235.

Whiteing s'adonne, non seulement à une satire de la civilisation britannique, mais à une étude de l'état des êtres humains en Angleterre. Mais il n'écrit pas un roman expérimental. A l'aide d'une intrigue où il y a de la farce, il donne à son principal personnage la mission d'enquêter dans les bas-fonds. M. Whiteing cherche de gros effets et des contrastes accentués susceptibles de donner un haut relief à ses révélations. Il s'est mis à cette besogne avec tout son cœur, et son cœur est ouvert à l'humanité. Le compte rendu se conclut par un accent de socialisme, mais on sent que l'auteur n'entend point trop appuyer là-dessus. Les racines des faiblesses humaines vont si profond que l'écrivain en est réduit à désespérer. « Heureux malgré tout, conclut-il, le rêveur auquel il est donné d'apprendre l'ultime secret sans la malencontre de la mort. Et pourtant, c'est une telle chose de percevoir avec des yeux desillés le sentiment de la vie, ce qu'elle comporte de labeur, de volonté, de dépression dans l'insuccès, que l'on aimerait pouvoir donner sa démission d'être humain avant que la vision s'efface. »

Dans N° 5 *John Street*, le narrateur, Lord ..., est l'Agent Général envoyé comme représentant par les indigènes de *The Island* au Jubilé dont la célébration approche. Le représentant a pour instructions spéciales d'attester à la Reine la joie patriotique des insulaires et leur reconnaissance de l'immense obligation qu'ils ont envers l'Angleterre pour l'exemple moral, ainsi que pour les nombreux cadeaux de livres de cantiques et de machines à coudre qu'elle leur a envoyés à titre de subvention. Etant donné qu'au nombre des missions confiées à l'Agent Géné-

ral figure celle de faire un rapport sur les mœurs et coutumes, Lord ... décide qu'il lui faut vivre pendant six semaines dans le milieu des masses ouvrières anglaises afin de pouvoir fournir un travail documenté.

En conséquence, il va loger au n° 5 de John Street, après avoir informé ses amis qu'il va faire un petit tour dans les parages de la Mer Caspienne. Sans trop d'enthousiasme non plus que de dégoût, l'auteur rend compte des découvertes faites au cours de sa descente aux échelons inférieurs de l'échelle sociale. Les faits parlent d'eux-mêmes, la plupart du temps, mais parfois l'auteur résume. Dans un cas, il s'occupe de la presse dont les organes avilis ont pour spécialité les histoires de vice et de crime. « Les innombrables variétés de ces journaux, dit-il, constituent le miroir de la vie pour les bas-fonds. Nous devons les conserver soigneusement dans nos archives personnelles, car ils seront d'une valeur inestimable pour les futurs enquêteurs en matière de mœurs. Ils montrent combien nous sommes encore loin de la surface dans notre ascension hors de la fosse du mauvais goût. Ils représentent le monde visible comme l'incarnation, en une infinie diversité de formes, du Mufle universel, sous les doubles espèces de l'homme et de la femme. L'esprit créateur se meut sur la fange, et nous avons des organisations et des institutions » (1).

L'auteur laisse le lecteur dans le doute au sujet de ses propres sympathies et réactions. Il est violemment

(1) N° 5, *John Street*, p. 61.

anti-religieux et humblement humanitaire. Un dimanche, il enregistre que les missionnaires, tout en « se mêlant de nos âmes », ne songent jamais aux « suggestions omniprésentes de toutes sortes de salissures » dont il y a li tière dans « les sales rues de la plus sale capitale de la civilisation, non balayées parce que c'est le jour du Seigneur » (1).

L'auteur étudie les résultats des enseignements religieux en la personne d'un dénommé par lui Saint Jean-Jean. « Il a, dit l'écrivain, rogné ce que sa nature comporte d'humain jusqu'à l'irréductible minimum d'aspiration et de revendication — un législateur qui serait bien inspiré lui servirait des émoluments à titre d'exemple de l'efficacité des conseils de perfection à l'adresse de la classe dont il fait partie — un débris, courbé par les privations spirituelles plus que par l'effet de l'âge et du besoin, et aussi « le chaînon manquant » entre le singe malade et solitaire et les plus pitoyables spécimens d'êtres anti-sociaux à face humaine qui en soit sorti par l'évolution » (2).

Lord ..., censément de retour de la Mer Caspienne, regagne les milieux mondains. Mais la vie sociale des hautes classes lui est un objet d'observation aussi neuf que John Street. La jolie, la charmante existence que mènent les oisifs, l'appelle et il s'y laisse aller, mais sans fermer les yeux sur ses ridicules. Ses appétences sentimentales au

(1) *Id.*, p. 70.

(2) *Id.*, p. 74-75.

« relèvement » des masses ; sa recherche d'une religion nouvelle ; son absolue indifférence pour les intérêts vitaux de la multitude, son souci de donner le bon exemple aux classes inférieures, tout cela est en butte à sa satire. Et par-dessus tout, il y a ce prétentieux déploiement de vanité, l'incomparable Jubilé.

L'auteur discute à fond des remèdes ; il suggère la démocratie. Mais cette suggestion n'est faite qu'avec peu d'espoir. La désespérance est au cœur de l'écrivain, et c'est désespérance que crie son récit d'un bout à l'autre. Si contrit qu'il soit et tenté de reconnaître sa parenté avec « la cohue gavée de bière qui n'est qu'un appétit organisé », il reconnaît que ce qu'il faudrait pour améliorer le sort commun, c'est un changement radical du cœur humain.

L'ouvrage de M. Whiteing qui vient après N° 5 *John Street*, est *The Yellow Van* (1903). La date de ce livre est de plusieurs années en dehors de la période dont il s'agit ici, mais on peut faire mention comme achèvement de ce qu'a écrit M. Whiteing sous l'influence française. L'auteur y abandonne l'emploi de la première personne, et se substitue la jeune femme du Duc Allenby qu'il a ramenée d'Amérique. Cette dame trouve l'Angleterre, avec ses mœurs et ses institutions féodales, « si pittoresquement parfaite » qu'elle aimerait la mettre « sous vitrine ». (1)

Une seule citation suffira à indiquer la manière critique de M. Whiteing à l'endroit du système féodal : « Dé-

(1) P. 52.

férence héréditaire, salut avec le doigt à la visière de la casquette passé à l'état de rite, presque d'acte de foi ». Lady Allenby a ces caractéristiques exclamations : « Mesquine éducation de village chez les hommes faits et les femmes adultes. Système social consistant en une sorte d'adoration des ancêtres, et qui plus est, surtout des ancêtres d'autrui. Quelle mesquinerie que tout cela, grands dieux, quelle mesquinerie ! Tout plutôt que cela, même la féroce multitude tirant sur la laisse, sans savoir pourquoi, mais du moins pour le bien du muscle et du nerf » (1).

L'intrigue de ce roman, comme celles des précédents ouvrages de M. Whiteing, est insignifiante et ne vaut guère qu'on en parle. L'importance et l'intérêt du livre, comme de *The Island* et de N° 5 *John Street*, réside dans la franchise de la critique sociale. M. Whiteing a adopté le point de vue cosmopolite des naturalistes. Comme Flaubert, il n'entend pas plus être lié par les idées prévalentes dans son pays que par celles de la Chine et de la Turquie. Ses sympathies humanitaires sont aussi fortes que celles de Zola, et sa satire, à la différence de celles de Jane Austen, de Thackeray et de Trollope, est dirigée contre les institutions plutôt que contre les individus.

Il serait difficile pour un lecteur des romans de M. Whiteing de goûter les ouvrages des écrivains du milieu du règne de Victoria que caractérise une approbation complaisante de la vie sociale, politique et religieuse de l'Angleterre... Les fictions de M. Whiteing tendent à favoriser

(1) P. 208.

l'émancipation des Anglais de leur insularité. Il n'est pas le premier romancier anglais qui ait eu l'esprit cosmopolite — car Henry James et George Moore ont plus que lui droit à ce titre — mais son attitude militante à l'encontre des institutions d'Abion fera qu'on associera toujours son nom à la destruction de l'esprit d'indolent contentement de tout et de soi-même dans le roman anglais.

IV

ARNOLD BENNETT

Arnold Bennett parle encore plus volontiers que George Moore de l'influence que les écrivains français ont exercée sur son œuvre. Il s'est rendu à eux de la meilleure grâce du monde, et il a noté en termes reconnaissants son enthousiasme de jeune homme pour les naturalistes.

Comment s'est éveillé en lui cet enthousiasme, c'est ce qu'on comprendra mieux si l'on veut bien examiner avec nous quelques faits saillants de sa biographie. A l'âge de vingt et un ans il arrive à Londres, venant de la morne région des poteries du Staffordshire. Après avoir travaillé quelques années chez un avoué, il entre dans le journalisme, mais en conservant sa liberté d'action et sans s'attacher à un organe quelconque : il est ce que l'on appelle en Angleterre un « free lance », journaliste de fortune, comme on était autrefois soldat de fortune. Mais cette forme spéciale d'activité littéraire ne lui plaît pas beaucoup. Un « free lance », dit-il, est un vagabond qui quémande du travail ici ou là, un colporteur criant une mar-

chandise qu'on ne lui achète généralement qu'à défaut d'une meilleure, un producteur qui s'efforce d'approvisionner un marché dont il ignore plus ou moins totalement les besoins. » (1) Cette occupation, toutefois, le met en rapport avec des cercles où l'on discutait fort, à ce moment-là, les romans des naturalistes. « Pendant tout ce temps, écrit M. Bennett, j'absorbais sans relâche des romans français; et je comprends sous cette appellation les œuvres de Tourguenieff, parce que je les lisais toujours dans des traductions françaises. Tourguenieff, les frères Goncourt et Maupassant étaient mes Dieux. J'acceptais leurs canons, et ils m'inspiraient à l'égard des romans anglais un large sentiment de mépris dont je ne me suis jamais tout à fait débarrassé (1). » *L'Inutile Beauté*, écrit-il en une autre occasion, est la première nouvelle de Maupassant que j'ai lue; sur les ailes de ce récit, je traversai la Manche et cessant d'être un insulaire je me trouvai transformé en un citoyen du monde, conscient de sa nouvelle destinée et plein d'un trouble joyeux ». (3) C'est pendant ces années de journalisme indépendant que M. Bennett publia son premier récit. « Un jour, dit-il, jour bienfaisant et adorable, mon cerveau fut tout à coup hanté par l'idée d'un sujet. J'entrevis nettement que j'allais écrire une excellente nouvelle. Je me donnai une peine incroyable pour être réaliste, styliste, et toutes les autres espèces de *istes*, et le résultat me surprit vraiment » (4). Il envoya la nouvelle à

(1) *The Truth about an author*, 1905, chap. V.

(2) *Id.*, chap. V.

(3) *Things that have interested me*, 1921, p. 195-194.

(4) *The Truth about an Author*, chap. VI.

une revue hebdomadaire s'adressant au grand public, et on lui retourna son manuscrit; il le proposa alors au *Yellow Book* dont les directeurs l'acceptèrent très volontiers.

M. Bennett devint ensuite le directeur-adjoint d'une revue de modes féminines. Son travail ne lui prenait qu'un jour complet et quatre demi-journées par semaine, ce qui lui laissait suffisamment de loisir à consacrer à des œuvres d'imagination. « C'est ainsi que j'écrivis mon premier roman, nous dit-il, sous la douce influence des frères Goncourt, de Tourgueniev, Flaubert et Maupassant. Il devait être entièrement différent de tous les romans anglais antérieurs, exception faite de ceux d'un unique auteur, que je ne mentionnerai pas ici pour la raison qu'en d'autres occasions j'ai déjà assez fait connaître mon admiration pour lui. Je me rappelle très bien que je me proposais principalement d'imiter ce qu'on peut appeler les caractéristiques matérielles du roman français. Il ne devait y avoir aucune citation de vers dans mon roman, pas de titres aux chapitres; le récit devait être divisé en sections inégales, distinguées par un simple chiffre romain; et il était indispensable qu'un certain nombre de ces sections eussent un commencement ou une fin assez abrupte... Voilà pour les caractéristiques matérielles. Pour ce qui était de l'essence même de mon roman, le livre devait être une mosaïque faite exclusivement des *mots justes* prônés par Flaubert, des *mots justes* fondus dans la trame de cette fameuse *écriture artiste* des Goncourt. Les phrases devaient se plier à l'alternance du rythme montant ou descendant. Les adjectifs devaient avoir la couleur, les verbes aussi, et peut-être c'était une condition sine qua non que même les pronoms

fussent prismatiques — j'ai oublié ce détail. Et tous ces effets devaient être obtenus sans le plus léger sacrifice de la vérité. Il ne s'agissait pas d'aller s'incliner devant la maison de Rimmon de la sentimentalité ! La vie étant grisâtre, sinistre et mélancolique, mon roman devait être grisâtre, sinistre et mélancolique... Il ne devait se produire aucun événement surprenant dans mon livre, ni rien ne devait arriver qui pût faire rougir de honte la modestie de la nature : pas de combinaisons ingénieuses, pas de coups de théâtre, et par-dessus tout pas de coïncidences. Par un miracle de l'art, l'habituel et le banal allaient se transformer en sublime. » (1)

Mais M. Bennett ne trouva pas la tâche aussi facile qu'il se l'était imaginé. « Aussitôt que commença le véritable travail cérébral, dit-il, je perdis presque toute ma belle confiance. A chaque trait de plume, le mirage qui m'avait enchanté s'effaçait davantage et devenait plus lointain. Je m'aperçus que pour devenir un Flaubert il ne suffisait pas d'y penser beaucoup, et cette vérité assez évidente m'apparut tout à coup comme une révélation étonnante. Je savais ce que je voulais faire, et je ne pouvais pas le faire. Je sentais, et j'étais incapable de rendre. Mes phrases persistaient à rester odieusement Mudiesques. Le *mot juste* se dérobaît à moi avec un entêtement qui m'exaspérait. Les points de suspension que je prodiguais n'avaient l'air que de vains artífices. Le charme, la poésie, la distinction, la force, l'originalité, et le précieux contour rythmique — tout cela était partout, sauf dans ce que j'écrivais » (2).

(1) *The Truth about Author*, chap. VI.

(2) *The Truth about an Author*, ch. VII.

Si M. Bennett n'avait pas déclaré expressément que *A. Man from the North* (1898) a été écrit sous l'influence de « Flaubert et Cie », on n'aurait pas soupçonné le fait à une première lecture. Son roman est fondé sur son expérience personnelle, et le personnage principal représente évidemment l'auteur lui-même. De plus, au lieu d'être « sinistre, grisâtre et mélancolique », le récit a de la fraîcheur et de l'animation, avec tout juste une pointe d'ironie. A y regarder de plus près, pourtant, on s'aperçoit que l'auteur a dit vrai : on peut y retrouver la trace des influences qu'il a indiquées. Il y a quelque chose d'impersonnel dans sa manière, après tout, et l'auteur est aussi détaché du personnage qui le représente dans son roman que Flaubert peut l'être de Monsieur Homais ou de Charles Bovary. De plus, l'auteur a suivi encore des modèles français dans le peu d'intérêt qu'il montre pour le développement de l'intrigue, et dans ses notations exactes et précises à la fois des émotions et des sentiments des personnages et des détails matériels qui constituent l'arrière-plan du récit.

Il raconte l'histoire d'un jeune homme qui vient de Bursley à Londres avec l'intention bien arrêtée d'écrire des livres tout en travaillant dans l'étude d'un avoué. Il se prend d'affection pour une jeune fille qui est la nièce d'un de ses associés, et après la mort de l'oncle il ne quitte guère la compagnie de cette jeune fille. Mais comme il manque totalement d'expérience en matière amoureuse, il n'arrive pas à déterminer avec une précision qui le satisfasse jusqu'où va son affection. Il idéalise la jeune fille, mais il n'en voit pas moins tout ce qui lui manque. Et le résultat, c'est qu'il est incapable de décider si ce qu'il ressent est

vraiment de l'amour. Dans son indécision, il la laisse partir pour l'Amérique, et puis se désole de voir qu'elle était nécessaire à son bonheur. Il continue à gâcher du papier en s'efforçant d'écrire, mais un jour, pour sortir de sa solitude, il épouse, non sans quelques remords, la caissière d'un restaurant végétarien. Par là il s'oblige à sacrifier son avenir littéraire, mais il se console à la pensée que, s'il a un fils qui hérite de ses talents il fera de son mieux pour encourager les efforts de l'enfant.

M. Bennett appelle son livre un roman naturaliste. Peu nous importe de savoir si l'épithète est appliquée à juste titre. Ce qui nous intéresse principalement ici, c'est de dégager les caractéristiques de sa manière qui ont reparu dans les romans des écrivains contemporains. Tout d'abord et surtout, il met bien à profit certaines données qu'il tire de sa personnalité et de son expérience propre, mais il traite le personnage qui le représente avec une indifférence amusée qui approche du détachement complet ; et en second lieu ses peintures de la vie bourgeoise, exemptes de tout parti-pris, sont présentées dans un esprit où la critique s'enveloppe de bonne humeur. Pour illustrer ce dernier trait, nous citerons la description d'une chambre dans une pension de famille : « Richard examina méthodiquement son logement : c'était une longue pièce, assez basse de plafond, percée sur la plus grande dimension de deux fenêtres qui faisaient l'orgueil tout particulier de Mme Rowbotham ; entre les fenêtres une table recouverte d'un tapis vert fané, en face un petit lit ; derrière la porte une table de toilette, ingénieusement dissimulée ; le marbre de la cheminée, couleur jaune moutarde, supportait des poteries variées de

forme aplatie, et était surmonté d'un miroir oblong encadré en bois de rose; au-dessus du miroir une devise enluminée « Fie-toi à Jésus » et au-dessus de la devise une lithographie à l'huile « Après la bataille de Culloden » qui rejoignait le plafond. Le papier des murs était décoré d'un dessin de roses géantes, et ici et là, cachant les roses, étaient suspendues des photographies de gens endimanchés, et des paysages peints à l'huile qui représentaient des ponts, des arbres, de l'eau, et des voiles blanches dans le lointain... » (1)

M. Bennett n'est pas un artiste convaincu dans tous ses romans. Il a écrit beaucoup de choses, avoue-t-il franchement, sans autre but que de recevoir l'argent offert par les revues à grand tirage pour les romans publiés en feuilleton, et dans ces productions il a fait entrer, en doses généreuses, richesses, luxe, beauté féminine, coups de théâtre, catastrophes, et optimisme souriant et incurable ». (2) D'autres romans, ceux qui ont fait sa réputation, racontent les événements humains les plus ordinaires et leur intérêt dépend de la vérité des caractères, du relief des descriptions et de la pénétration avec laquelle la vie est saisie et rendue. L'idée que se fait M. Bennett de la vie, c'est, semble-t-il, que les êtres humains ne sont pas des créatures de logique et qu'en mettant les choses au mieux, ils ne peuvent guère arracher au pouvoir hostile des circonstances qu'une somme de bonheur assez médiocre. « Quand on lit Arnold Bennett, dit Follett dans son excellente analyse, on sent à

(1) *A Man from the North*, chap. II.

(2) *The Truth about an Author*, chap. XII.

chaque instant que son ferme et pénétrant regard a percé à plein les mille petits tours par lesquels la vie trompe et filoute les individus. Cela vous serre le cœur de voir combien peu il laisse de dignité humaine à ses personnages, si la dignité dépend de la connaissance de soi-même et du fondement rationnel de nos espérances. Ses personnages peuvent retirer quelque bonheur de la vie, mais assurément ce n'est pas celui qu'ils cherchaient. Ils restent étroitement enfermés dans les étroits compartiments de leur être, emprisonnés par l'ironie de la vie dans les petites cages de matérialisme et de stupidité où le sort les a fait naître... L'œuvre de Bennett vous laisse une impression persistante et peut-être irrationnelle que la vie vaut la peine d'être vécue, même si elle ne nous donne pas ce que nous demandons (1) ».

De même que Kipling, M. Morrison et M. Maugham ont adopté la manière de Zola au goût des lecteurs anglais, M. Bennett a fourni une adaptation de celle de « Flaubert et Cie ». Dans *Anna of the Five Towns* (1902), *Leonora* (1903), *The Old Wives Tale* (1908), *Clayhanger* (1910), et *Hilda Lessways* (1911), il a suivi les mêmes modèles que dans *A Man from the North* et souvent par les mêmes moyens. Il a établi en Angleterre le droit pour un artiste qui entend se détacher de son œuvre d'exploiter pourtant son expérience personnelle, et plus que George Moore, plus que Henry James, il est dans la voie directe de l'évolution qui entraîne le roman anglais contemporain.

(1) *Some Modern Novelists* : Arnold Bennett.

CHAPITRE VIII

Autres effets de l'influence des Naturalistes français

Il a été indiqué ici que l'influence générale des naturalistes français poussait à une manière plus libre et plus critique de traiter la vie. Nous avons montré aussi que cette influence s'est exercée sur les écrivains anglais qui ont suivi l'école française, et qu'une liberté nouvelle de pensée et d'expression en est résultée. Car les écrits des auteurs anglais dont on a mentionné les œuvres ne suscitèrent pas la fureur des lecteurs comme les traductions des œuvres étrangères, d'abord parce que les disciples anglais firent certaines concessions à leur public dans les questions de sexe, ensuite parce que la phraséologie par eux employée aux moments critiques fut triée sur le volet et qu'ainsi le choc produit à la lecture fut moins dur que pour les romans français. Il y a lieu d'ajouter qu'ils se gardèrent bien de suggérer qu'ils faisaient le procès de la race humaine, au contraire ils bornèrent leurs critiques à certains types et certaines situations. Pourtant cela suffisait

à donner droit de cité à la liberté d'examen, et l'on eut jusqu'à un certain point carte blanche pour traiter son sujet, c'était du reste indispensable.

Et en 1895, les critiques approuvaient même des œuvres montrant la complicité des circonstances dans la dégradation humaine. On remarque bien le changement d'attitude en voyant un chroniqueur de *Sketch* dire que les circonstances ne sont pas toujours à blâmer, mais que ce sont « les tableaux les plus sombres qui sont les plus proches de la vérité. Ils nous font comprendre du moins les difficultés d'une vie douce et morale dans la boue, avec la faim qui guette; et c'est une moindre insulte au déshérités de la vie que le style de l'école à l'eau de roses » (1).

Quoiqu'un changement se fût produit, nous ne pouvons considérer l'intérêt alors porté à la manière naturaliste de traiter les bas-fonds de l'Angleterre comme autre chose que le reflet de celui éveillé par les romans français, car pour soutenir ce genre de production, il aurait fallu un pessimisme naturel et un manque de foi dans la nature humaine contraires à l'esprit du pays.

M. Morrison adopta une manière plus sentimentale et idéaliste pour traiter son sujet dans *To London Town* (1899) et *Cunning Murel* (1900). George Moore, Gissing, M. Maugham et M. Whiteing lâchèrent les bas-fonds. Crackanthorpe avant sa mort détourna les yeux du sujet qu'il avait traité dans *Wreckage*, et George Egerton écrivit seulement quelques nouvelles sur la dépravation des misé-

(1) 29 Mai 1895

reux. Kipling ne fit montre d'une tendance marquée à suivre Zola, en dépeignant la brutalité du pauvre, que dans une seule de ses nouvelles.

L'Angleterre en était venue à reconnaître la valeur d'une description plus strictement réaliste de ses masses de travailleurs, mais cette attitude était due à une tolérance et à la compréhension de cette nouvelle manière plutôt qu'à une sympathie pour ce mouvement.

Quoique le public anglais n'ait pas souscrit avec enthousiasme à cette manière de traiter la misère dans le roman, il fut ainsi préparé par les écrivains français et anglais à tendances naturalistes à vouloir connaître ce qui opprimait la vie des travailleurs. Une preuve de cet état d'âme nous est fournie par le *Pearson's Magazine* qui chargea M. Robert Harborough Sherard d'écrire une série d'articles expliquant la situation de la classe ouvrière dans les centres industriels du Royaume-Uni. Les articles sont en somme un réquisitoire contre le système industriel britannique; ils furent par la suite publiés en trois volumes intitulés *The White Slaves of England* (Les Esclaves blancs d'Angleterre) (1897). *The Cry of the Poor* (Le cri du Pauvre) (1901), et *The Child Slaves of Britain* (Les enfants esclaves d'Angleterre) (1905). On affirme qu'ils eurent tous une grosse vente, de même qu'un quatrième volume « *Life in West London* » (La vie dans Londres-Ouest) (1897), qui s'occupe également de la situation sociale du pays.

Les écrits de M. Sherard mentionnés ci-dessus méritent une étude toute spéciale ici, car ils montrent l'influence de Zola dans la manière et dans la phraséologie. Ils sont très narratifs et abondent tellement en anecdotes qu'on pour-

rait presque les classer parmi les œuvres d'imagination naturalistes (1).

M. Sherard fit ses articles en se servant surtout de récits et de renseignements émanant du monde ouvrier. Il vécut, dit-il, en exil volontaire, partageant la vie des pauvres, ne demandant aucune faveur à leurs patrons. Partout « des lits sales, une nourriture grossière, des spectacles hideux et des odeurs fétides, un langage vil et des histoires déchirantes... jusqu'au moment où le corps et l'âme se révoltèrent, dans un désir intense de revenir à une atmosphère respirable » (2). Les ouvriers « paraissent se soucier bien peu de ma tâche, écrit-il, car ils étaient tous fatalistes par expérience, ils ont oublié le chemin de l'espoir, leurs sursauts et leurs cris n'eurent jamais d'effet, ils n'attendent plus que « l'asile » (3), en luttant avec une résignation et un courage bien près du sublime » (4).

M. Shérard n'arrive pas à trouver exactement ce qui peut être rendu responsable de cette situation intolérable, mais il conclut : « L'instabilité du travail, l'excédent de population, le mariage prématuré et trop d'enfants sont souvent les causes de la misère crasseuse des bas-fonds » (5).

(1) M. Shérard écrivit aussi des études biographiques et critiques de Zola et de Daudet. Il fit des romans, des traductions et publia une étude de mœurs intitulée *My Friends the French*. Mais ses romans sont dégagés de toute influence naturaliste ; ce sont des œuvres conventionnelles, sentimentales avec les personnages traditionnels.

(2) *The Cry of the Poor*, page 12.

(3) *Workhouse*, l'asile où chaque paroisse ou communauté loge ses indigents en exigeant d'eux une certaine somme de travail.

(4) *The White Slaves of England*, p. 24-25.

(5) *The Cry of the Poor*, p. 14.

Il n'y a pas lieu ici d'aller plus loin dans l'exposé des œuvres de M. Shérard, mais nous le terminerons en mentionnant qu'il a exprimé sa conviction que le pays s'éveillait enfin à la nécessité de comprendre la gravité des problèmes sociaux, et qu'il ferait bon accueil à sa contribution. « Le grand succès, continue-t-il, de Zola et d'Arthur Morrison... est certainement dû au fait que l'on sent que ces écrivains, réalistes de la vie autant que d'imagination, ont exprimé des vérités » (1).

Un autre écrivain qui s'est occupé tout autant que M. Shérard de la dureté de la vie dans les classes laborieuses, c'est David Christie Murray. Il n'écrivit cependant qu'un seul roman, au cours de la dernière décade du siècle, documentaire de la lassitude du peuple. Mais ce livre a, tout comme les études de M. Shérard, le besoin et l'oppression comme fond de décor; il dépeint une humanité qui souffre et qui est incapable d'alléger son fardeau. *A Capful O' Nails* (1896) n'est pas un roman naturaliste du fait que la narration se fait à la première personne; elle montre une inclination à idéaliser le héros; elle est fondée, dit l'auteur, sur une observation personnelle. « Dans ses grandes lignes, l'histoire est tout à fait véridique, dit Murray dans l'introduction, et dans mon enfance j'en ai bien connu la plupart des personnages. J'ai écrit ce que je sais et je n'ai nulle part exagéré de l'épaisseur d'un cheveu. Bien des choses se sont améliorées depuis, néanmoins la vérité continue à être dure et triste, au point de faire honte à un vrai Anglais ».

(1) *The White Slaves of England*, p. 17.

Comme il n'a été donné nulle part un aperçu du livre de Murray, il va être résumé ici. Il s'agit d'une lutte entamée par le père du narrateur, cloutier, pour obtenir justice, équité, instruction en faveur de ses compagnons cloutiers, qui vivent près des briqueteries, entre le château Barfield et Quarrymoor. Le père est aidé financièrement et autrement par un prêtre, néanmoins tous ses efforts pour élever ses compagnons au-dessus de leur niveau de stagnation mentale sont vains, « il ne put libérer des esclaves endettés, tremblant devant leurs maîtres ». On ouvre une école, mais les ouvriers n'y envoient leurs enfants que contre remboursement et ils murmurent contre le compagnon qui « tranche » sur ses voisins en se faisant maître d'école. L'hostilité croît contre lui et un jour qu'il essaie d'apaiser une foule en fureur, il est roué de coups jusqu'à ce qu'il tombe mort.

Le peuple reste dans ses fers et ne se souvient de son sauveur manqué que comme d'un camarade qui déserta le « parti » à la recherche d'un gain personnel. (1)

(1) Une citation extraite des œuvres de Murray va montrer comment ce dernier était redevable à Zola ; en outre cette citation prouve le changement d'attitude de l'Angleterre, accompli en 1897.

« Au cours de ces deux derniers lustres, dit Murray, une extraordinaire impulsion vers la liberté, dans la présentation artistique de la vie, a conquis certains de nos écrivains anglais... C'est la France qui a ouvert la marche dans la dernière protestation contre les restrictions imposées à l'art par le goût moderne. Et l'on peut affirmer que ces restrictions se faisaient durement sentir, car il est patent que, jusqu'au moment où elles commencèrent à se relâcher d'elles-mêmes, il ne pouvait y avoir aucun espoir de les briser par la violence. Le grand apôtre du nouveau mouvement marchant vers une complète liberté est naturellement Emile Zola. Après avoir pendant de nombreuses années suscité un ébahissement et du dégoût, il est arrivé à se faire reconnaître presque universellement artiste consciencieux et honorable, grand maître en son art. Personne ayant tant soit peu de lettres n'ose dire aujourd'hui que Zola est indécent parce qu'il se plaît dans l'indécence et savoure ce qui est crasseux et obscène. Nous le voyons aujourd'hui tel qu'il est véritable-

Une autre indication de l'influence exercée par Zola se trouve dans *A Man of Straw* (1897), par Edwin Pugh, quoique une partie du livre soit due à des influences anglaises, particulièrement à M. Morrison et, à un moindre degré, à Dickens. M. Pugh choisit des types assez sains et bien portants pour que nous puissions sourire d'eux ; il rit avec ses lecteurs des manifestations bizarres de leurs intelligences, mais il a tendance à faire entrer dans son récit le baroque et le désagréable, ce qu'il n'aurait probablement pas tenté s'il n'avait lu Zola.

Pour illustrer cette tendance nous citerons la description de ce qu'un homme vit en suivant une prostituée jusqu'à son repaire, au fond d'une maison : « Ils descendirent avec précaution un passage fétide. On entendit un bruit de rongeurs qui détalait dans toutes les directions. Dans une pièce tout proche, une femme criait après son ivrogne d'amant, frappant de sa main le corps affaissé de ce dernier. Le bruit des coups ponctuait ses jérémiades. L'homme devait être mort ou ivre-mort, car il ne bronchait pas. Dans cette malsaine obscurité tout cela s'entendait clairement » (1).

Une autre description, qui va être relatée, est si bien Zola qu'on en dirait une parodie. La scène est un café-concert, où les spectateurs reprennent les refrains en chœurs, sur l'invitation des chanteurs. « Ce vieux Gorgonzola » lancé à pleine bouche par un éphèbe à visage de

ment : un pessimiste de notre humanité, triste et opprimé par la bile qu'il se fait dans sa sympathie sans espoir pour des déchets humains tordus par tant de souffrances. » (*My Contemporaries in Fiction*, 1897, page 73).

(1) P., 329.

vieux fut repris par les spectateurs : au paradis, une jeunesse ivre, des femmes suant l'alcool, une vieillesse souillée en hurlait et étranglait les notes ; aux fauteuils des hommes en frac graisseux et des femmes galantes le fredonnaient » (1). M. Pugh ne recule devant aucune scène car son rayon pathologique s'étend de la bigoterie aux maladies vénériennes.

Quoique la plupart des personnages de cette histoire nous impressionnent désagréablement, l'auteur décrit leurs actes sans louange ni blâme, mais avec tant de vitalité que le spectacle semble ne l'intéresser que par son ensemble. Ses écrits ne font que « lever les franges du rideau interposé entre le ciel et la terre et cachant le monde où les gens jouent avec la vie. »

On trouve de nouvelles traces de l'influence exercée par Zola dans *Unholy Matrimony* (1899) par John Le Breton (pseudonyme de M. Murray Ford et Miss Harte-Potts). Un jeune pasteur, David, et Rose, fille de bar, restent en arrière, à un picnic. Rose se joue du pasteur ; il l'épouse pour sauver la réputation de la jeune fille. Le ménage n'est pas heureux : « La vigueur animale, combative, brutale de Rose irrita et désespéra David dont la froideur et l'aversion tournèrent ensuite au mépris bienveillant ». L'épouse boit ; par la suite elle tue son enfant. David est déchu de ses fonctions sacerdotales en raison de la conduite de sa femme qui tombe de plus en plus sous l'empire de la boisson. L'empreinte

(1) P. 67.

de Zola se manifeste non seulement dans le développement général du sujet, mais aussi dans maints détails donnés sur les milieux maritimes (où échoue David) et l'ivrognerie des basses classes.

On peut certes trouver dans le roman anglais de la fin du XIX^e siècle d'autres échos de l'œuvre de Zola (1), mais les exemples les plus caractéristiques ont été mentionnés ici. Le prestige de Zola ne lui valut pas une école fidèle bien définie, en Angleterre, mais un certain nombre d'auteurs profitèrent de ses leçons — sobre peinture de la dépravation causée par la misère — pour saper le prestige de Dickens. Ce ne fut pas le travail d'un jour, il n'était même pas entièrement terminé au début du XX^e siècle. Mais le coup avait porté et sa signification est lumineuse si l'on réfléchit que Dickens ne fit que cristalliser les tendances des chroniqueurs anglais de la vie des classes inférieures qui avaient écrit pendant les cent cinquante ans qui ont précédé son époque.

L'influence naturaliste française sur le roman anglais n'est pas limitée à la mise en relief de la misère; ce que les Anglais ont avant tout appris des naturalistes, c'est à sentir le prix et la portée d'une attitude critique à l'égard de la vie. De sorte qu'après la sensationnelle révélation apportée par la traduction des romans étrangers, l'Angleterre put avoir nombre d'œuvres imaginatives de son crû, sur les sujets les plus variés, résultant des nouveaux

(1) G. B. Shaw dans *The Irrational Knot* (pour ne citer qu'un exemple) dépeint la ruine graduelle d'un caractère de femme sous l'influence de la boisson.

horizons permis à la pensée et à l'expression par l'acceptation publique de cette recherche de l'objectivité.

Parmi les sujets que cette faveur du public rendit possibles fut celui de l'incompatibilité conjugale. Nous avons montré que Crackanthorpe, M. G. S. Street et Ella d'Arcy s'y étaient aventurés. Nous aurions pu dire aussi que Gissing, dans un certain nombre de ses romans, avait étudié ce thème. Ces écrivains envisagèrent ce nouveau sujet franchement, sans arrière-pensée sentimentale et — à l'exception de Gissing peut-être — en le dégageant de tous éléments improbables ou même exceptionnels.

Si nous comparons la manière de l'un de ces auteurs, Crackanthorpe, par exemple, avec celle de Meredith dans *The Ordeal of Richard Feverel*, de George Eliot dans *Middlemarch*, et de Hardy dans *Jude the Obscure*, la différence entre l'ancienne et la nouvelle méthode saute aux yeux. Richard Feverel quitte sa douce épouse on ne sait trop pourquoi, à moins que ce soit simplement pour les beaux yeux d'une courtisane fardée à profusion. L'héroïne si moralement intellectuelle de George Eliot épouse un homme qui pourrait être son père; quant à la femme de Jude, elle souffrait certainement d'une déformation psychique prenant l'aspect d'une démente religieuse, de sorte que sa conduite ne saurait être expliquée par les voies ordinaires de la logique. Or, par contre, les types créés par Crackanthorpe sont des individus rationnels arrivant à ne plus pouvoir se souffrir, même alors que règne encore en eux l'affection sexuelle, en raison des heurts constants de leurs tempéraments et intérêts, par trop dissemblables.

Nous ne sommes guère disposés à admettre que l'intérêt montré par la littérature anglaise aux problèmes de la vie conjugale provient de la peinture faite de la vie à deux dans le roman français. Le sujet fut plus probablement mis en vedette par l'actualité du « Mouvement Féministe » et de la « Femme Nouveau Jeu ». « *La Maison de Poupée* » et « *Hedda Gabler* » d'Ibsen furent des stimulants. Nous voulons simplement faire ressortir que l'analyse critique des tempéraments, telle qu'elle a été pratiquée dans le roman naturaliste, fournit la méthode suivie dans les meilleures études d'incomptabilité d'humeur; également que la faveur montrée au cours de la dernière décade du siècle aux peintures détachées et sans arrière-pensée de la réalité, rendit possible dans l'œuvre d'imagination le développement des difficultés surgissant lorsque deux personnes d'un tempérament très différent ont pris le parti de s'unir. On pourrait peut-être ajouter que le peu de respect montré par les naturalistes pour la « sainteté » de certains dogmes bien ancrés aida à créer « l'ambiance de tolérance », nécessaire à l'analyse critique de l'origine et de la nature des difficultés matrimoniales.

Nous croyons pouvoir affirmer que dans les romans écrits de 1895 à 1900 et prétendant sérieusement à une interprétation réelle de la vie, le thème favori fut cette incompatibilité d'humeur; nous n'essaierons cependant pas de parler ici de ces romans, ni même d'en donner la liste; nous nous bornerons à indiquer les suivants comme réellement représentatifs de la manière : *Disillusion* (1894) par Dorothy Leighton; *The Sentimental Sex* (1896) par Gertrude Warren; *The Duenna of a Genius* (1898) par M. E.

Francis (Mrs. Bluddell); *Bam Wildfire* (1898) par Helen Mathers, et *Some Unoffending Prisoners* (1899) par « John Fulford. »

Outre les romans nous retraçant des mariages malheureux, l'on publia quantité d'études psychologiques, réalistes, d'une orientation générale inspirée par le roman expérimental. Les types qui y sont dépeints ont liberté d'action la plus grande, et la voix de Némésis, la Déesse du Roman Victorien (1), s'affaiblit et n'articule plus.

Corruption (1895) par M. Percy White s'occupe des affaires politiques et amoureuses d'un individu sans scrupules, ambitieux, séduisant. Jusque-là c'est un émule de Bel Ami — mais il ne faudrait pas pousser trop loin le parallèle. Paul Carew est, aux yeux du monde « un Lancelot politique sans peur ni reproche ». Mais la vérité est qu'il se sert de sa situation au Parlement — il y est le chef d'un groupe bigarré de socialistes et de pro-socialistes — pour « arriver ». Il est dans la main d'un riche brasseur qui lui a prêté les fonds. Pour maîtresse, il a la femme d'un sportsman distingué. Carew ne cherche pas à justifier ses actes qui semblent, dit-il, « avoir été conçus et arrangés pour l'amusement de spectateurs invisibles. La destinée tire les ficelles du metteur en scène. Je m'ha-

(1) La citation suivante montre que jusque dans les premières années de la dernière décade du siècle, les romanciers anglais s'inclinaient devant le tribunal d'une Némésis vengeresse : « Le roman anglais de nos jours a pour règle invariable que les hommes, et plus particulièrement les femmes pour lesquels on sollicite la sympathie du lecteur, s'arrêtent dans leurs effusions à un moment donné, quelles que soient leurs dispositions ou les circonstances. Et tout aussi invariable est la règle que tous ceux qui, dans le roman, enfreignent le code conventionnel de la Morale, courent, à une punition appropriée — tout au moins le roman ne s'achèvera pas sur leur bonheur ». W. H. Mallock, *A Human Document*, 1892, p. 24-25.

bitue maintenant à mon rôle ». Il voit que la fille du brasseur serait un excellent marche-pied s'il l'épousait; il y arrive, et dit à sa maîtresse que si jamais leur secret venait à être découvert il quitterait le pays avec elle. Il se trouve dans l'obligation de tenir parole lorsqu'un de ses domestiques, congédié pour ivresse, vend la mèche. Le couple se réfugie sur la Méditerranée, mais ne peut se marier du fait que la femme de Carew ne veut pas entendre parler de divorce. Plus tard, il revient en Angleterre y surveiller ses intérêts; sa maîtresse, elle, s'amuse avec le Prince Ferdinand. A son retour, scène; la maîtresse et le Prince partent ensemble, et Carew revient à sa tendre épouse pour poursuivre son heureuse carrière politique.

M. White montre qu'il connaît la littérature française, car Carew parle du « Disciple » de Bourget (qui n'a pas été traduit en anglais) disant que c'est « un livre dangeureusement fascinant ». « Je confesse avoir quelque sympathie pour le pessimiste névrosé qui en est le héros — continue Carew — il fut victime du désir de l'époque, dont tous nous souffrons. Dès qu'un homme est convaincu de son peu d'importance dans cette civilisation en lattis et stuc, et qu'il recourt à la science et à la sociologie pour se consoler, il commence à considérer ses amours même sous les traits d'un problème ». Comme on l'a indiqué plus haut, la plus forte influence individuelle sur l'œuvre de M. White fut exercée par Maupassant; mais c'est de ces naturalistes en bloc qu'il prit l'habitude de faire penser ses créatures presque exclusivement au point de vue utilitaire.

On peut mentionner avant de terminer quelques autres

romans : *George Maudeville's Husband* (1894) par C. E. Raimond, est l'étendue d'un bas-bleu sentimental, égoïste, et forte en graisse, qui néglige sa fillette. Cette dernière, qui aime fort peu maman, finit par rendre l'âme, mais sa mère s' imagine par la suite qu'elle adorait sa petite fille, et elle la dépeint sous de tels traits qu'elle prouve n'avoir même plus le souvenir de la physionomie du petit ange. *A Deliverance* (1898) par M. Allen Monkhouse, nous parle d'une femme au cœur énergique qui cherche à raffermir le courage de son amant mourant, voulant, elle, une fin qui soit digne de lui. Mais il ne veut pas de cet appel; ce qu'il désire c'est s'affaïsser, gémir, pleurer, trembler. En fin de compte il renvoie la femme qu'il aime pour appeler auprès de lui une créature plus terne qui lui permettra toutes les faiblesses. Dans *Rachel* (1898) par Miss Jane Findlater, la figure principale est un prédicateur brûlant du feu mystique, mais obligé d'inventer continuellement de nouvelles visions pour entretenir les foules qui lèvent les yeux vers lui en qui elles trouvent une direction et une lumière. *Within Bounds* (1898) par Ethel Coxon, veut montrer l'effet morbide de leur propre enseignement sur les maîtres et professeurs. *Two in Captivity* (1899) par M. Vincent Brown semble écrit sous le charme littéraire de Thérèse Raquin, et *The Carissima* de Lucas Malet a probablement été suggéré par *La Menteuse* de Daudet.

On pourrait en énumérer d'autres, mais un nombre suffisant a été déjà résumé ci-dessus pour faire comprendre que dans les dernières années du XIX^e siècle, des auteurs même de niveau secondaire écrivaient déjà des œuvres d'imagination interprétant sciemment la vie de

façon objective. Ils abandonnaient l'idylle et le sentiment, les caractères excentriques, les choses improbables, et tout ce qui était aventure pour faire entrer dans leur canevas non plus des « données » et des types purement individuels, mais des situations prises sur le vif dont devait dépendre le succès auprès des lecteurs. Ils lâchaient le « point de vue moral » et l'habitude d'idéaliser pour une présentation pour ainsi dire graphique de certains côtés du drame humain. Et les écrits de ces auteurs de moindre envergure démontrent que, au commencement du XX^e siècle, la leçon du Roman Expérimental avait porté ses fruits en Angleterre.

CHAPITRE IX

Le Roman de 1890 à 1900 et après

Sur la question des grands courants d'idées qui ont traversé l'Angleterre dans la dernière décade du XIX^e siècle on a écrit d'excellents livres, et grâce à eux nous savons que la débâcle du Victorianisme a abouti à un réveil de l'intelligence et de la sensibilité tel que l'Angleterre en a connu très peu de semblables depuis les jours de la Renaissance. Mais ces livres ne nous disent pas ce qu'a été la tendance principale de l'époque, à moins que nous ne la définissions simplement un goût pour la diversité des idées. Un des écrivains nous dit qu'il ne saurait être question de faire des « Nineties » (1) une période, ce n'a été qu'un point de vue. Holbrook Jackson voit dans les préoccupations intellectuelles si variées de cette génération un grand réveil moral. « Quiconque étudie les idées et les humeurs des « Nineties », nous dit-il, ne peut manquer de voir qu'en ce temps-là on s'est intéressé un peu partout à un genre de vie qui fût correct — c'est-à-dire le plus effectif, le plus puissant, le plus droit... La vie éveillait la curiosité. Comment

(1) La période 1890-1900.

tirer le meilleur parti de la vie, voilà une question qui soulevait l'enthousiasme... Ce fut une époque d'expérimentation. » (1) W. G. Blaikie-Murdock, dans un mince volume intitulé *The Renaissance of the Nineties* affirme que la tendance principale était vers l'agnosticisme. Oscar Burdett, dans *The Beardsley Period* (1925), parle de cette vision de lumière qui, dans la pensée des hommes de cette époque, devait soulever la frange de l'horizon et prolonger le cycle des heures... (2) J. M. Kennedy serait disposé à étendre les limites de la période en question et à lui refuser toute tendance distincte : « Les artistes qui ont fleuri entre 1880 et 1905, nous dit-il, ont été emportés dans un torrent de matérialisme, d'athéisme, d'idéalisme et de romantisme. » (3)

Que la dernière décade du XIX^e siècle ait bien été une période de diversité, c'est ce que montre très clairement la variété de ses goûts littéraires. Nietzsche, Schopenhauer, Ibsen, la Renaissance celtique, les symbolistes et les naturalistes français et leurs disciples anglais, les récits romanesques de Kipling et de Stevenson, les romans philosophiques de Hardy et de Meredith, les pièces de Shaw — les « Nineties » se sont intéressés à tout cela. Ce qui montre bien encore cette tendance à la variété des préoccupations, c'est l'abondance des mouvements « nouveaux » et des « nouvelles » directions de la pensée. L'adjectif « nouveau », nous dit-on, indiquait une modernité extrême et on l'appliquait aux sujets les plus divers. Il y avait le « Nouvel Hédonisme », le « Roman nouveau », et le « Nouveau

(1) *The Eighteen Nineties*, 1913, p. 14.

(2) Pp. 94-95.

(3) *English Literature 1880-1905*, 1912 (Introduction).

Paganisme », la « Nouvelle Voluptuosité » et le « Nouveau Remords », l' « Esprit Nouveau », et le « Nouveau Théâtre », l' « Unionisme nouveau » et le « Nouveau parti », la « Femme nouvelle » et la « Nouvelle Révélation ». (1) Le *National Observer* changeait son nom en celui de *The New Review*, et on voyait paraître un journal hebdomadaire à tendances humanitaires sous le nom de *The New Age*. Il est visible qu'on s'intéressait de plus en plus à la littérature : jamais, en aucune époque de l'histoire d'Angleterre, on n'avait vu une telle floraison de revues, avec un caractère si distinctif et si ambitieux : *The Yellow Book*, *The Savoy*, *The Parade*, *The Pageant*, *The Evergreen*, *The Chameleon*, *The Hobby Horse*, *The Rose Leaf*, *The Quarto*, et *The Dome* (2).

Si on a indiqué ici cette variété de préoccupations littéraires, c'est afin de remettre à sa vraie place et dans son véritable environnement cette période dans laquelle l'influence naturaliste s'est fait le plus vivement sentir. Nous noterons donc ici un certain nombre de faits qui éclairent l'histoire du roman. Tout d'abord les « Nineties » ont été une période de curiosité et d'incertitude, et par-là même une période de tolérance. En second lieu, on observe dans le développement du roman une tendance très forte qui s'exerce en sens contraire de l'influence naturaliste : c'est le goût du romanesque auquel les ouvrages de Stevenson, de Kipling et de Rider Haggard assurent une faveur extraordinaire. En troisième lieu, même dans le cas des lecteurs

(1) Holbrook Jackson, *The Eighteen nineties*, p. 22.

(2) Id., p. 36.

qui s'intéressaient aux œuvres où l'auteur visait une reproduction de la vie contemporaine, les sympathies se partageaient entre deux écoles : on lisait avec beaucoup de curiosité une certaine estime les écrivains de tendance naturaliste, mais on proclamait Meredith et Hardy « les plus grands » romanciers du temps. En quatrième lieu, il faut bien mentionner un fait qui n'est pas sans importance, bien qu'il ait été visiblement négligé par ceux à qui nous devons de si bons livres sur les « turbulents Nineties » : c'est que la grande masse des lecteurs de romans et de nouvelles n'ont subi l'influence ni de Nietzsche, ni de Schopenhauer, ni d'Ibsen, ni des Symbolistes français : ils continuaient à lire Tennyson, Browning, Dickens et Thackeray, et ils dévoraient avec joie les histoires sentimentales et romanesques, relevées d'un peu de couleur locale, que leur fournissaient sans compter des romanciers dont les noms mêmes sont aujourd'hui inconnus.

Après avoir parcouru une grande quantité de comptes rendus et de catalogues d'éditeurs publiés pendant la dernière décade du XIX^e siècle, nous croyons pouvoir formuler certaines observations générales. Un très grand nombre de romans de l'époque nous donnent des récits d'aventures. Il s'en trouve à peu près autant pour mettre en œuvre « le romanesque de la vie quotidienne », dans la manière conventionnelle des « Mid-Victorians ». Après 1895 un bon nombre de romans s'intéressent à la « Femme nouvelle » et par conséquent développent le thème de l'incompatibilité conjugale. Mais si nous laissons de côté ce thème, il n'y a pas beaucoup de romans, parmi ceux qui ont été écrits dans la dernière décade du siècle, qui

montrent dans leurs auteurs des écrivains assez sérieux ou réfléchis pour suivre soit Hardy ou Meredith, soit les naturalistes français.

Ces remarques générales ne s'accordent guère, semble-t-il, avec l'opinion exprimée par l'auteur de plusieurs articles qui ont paru dans le *Sketch* en 1894. Ce critique était porté à croire que, si l'on considérait l'ensemble des romans et des nouvelles qui se publiaient alors, la moitié d'entre eux était de tendance réaliste, l'autre moitié de tendance romanesque. Mais il nous semble très probable que le critique borne ici son observation aux œuvres d'imagination qui valent la peine d'être lues, car en une autre occasion il déclare que les éditeurs publient surtout des « fadaïses amorphes » (nondescript rubbish) (1).

« Jamais dans les temps modernes, dit-il, le conte conté pour lui-même n'a autant séduit l'imagination populaire que dans nos jours de roman psychologique. Et pourtant les deux tendances ne paraissent pas lutter à armes égales. Car les problèmes sociaux et les devinettes psychologiques qui remplissent la moitié de nos romans ont au moins un air de nouveauté, tandis que le bon conteur, celui qui conte pour le plaisir de conter, appartient à une espèce presque éteinte. Heureusement le vieux fond des contes populaires est presque inépuisable, et jamais encore on n'a fouillé si diligemment dans le trésor du folk-lore, des contes de fée et des littératures primitives » (2).

Nous accueillerions volontiers, pour nous en servir

(1) 5 Sept. 1894.

(2) 14 Fév. 1894.

dans la présente étude, un calcul qui porte au compte du roman psychologique la moitié des œuvres d'imagination écrites en 1894. Mais nous croyons que le critique en question a exagéré sur ce point. Quant au nombre des récits d'aventure qui ont été écrits durant la dernière décade du siècle, nous sommes porté à croire qu'il a augmenté plutôt que diminué à mesure qu'on approche de l'année 1900. Et en effet il n'est pas rare de trouver alors un critique qui, en rendant compte des publications de l'époque, déplore « la quantité de récits d'aventure qui continuent à nous arriver de toute part, à la douzaine ».

Mais il est un point sur lequel nous devons insister. C'est que les écrivains de tendance romanesque, ou « romantique » comme disent les Anglais, ont été, eux aussi, visiblement influencés par cette recherche de la vérité dans l'observation qui s'affirmait dans le roman psychologique; et ils ont cherché à donner à leurs récits un air de vérité en teintant de réalisme leurs descriptions des milieux et leur peinture de la nature humaine. (1)

Il n'est pas très facile, comme on voit, de déterminer

(1) On trouverait difficilement ici un meilleur exemple que celui de Rudyard Kipling. Il n'est pas sans intérêt d'indiquer que, dans un discours prononcé à la Sorbonne le 19 Novembre 1921, alors que l'Université de Paris lui conférait le titre de docteur honoraire, Kipling mentionne que les réalistes français avaient eu une influence générale sur son œuvre. Nous savons que, dès avant 1888, on pouvait se procurer aux Indes des traductions des naturalistes français : Si Kipling avait le désir de les lire, il le pouvait, et il y a des raisons de croire qu'il l'a fait. (Nous savons que des traductions de ce genre étaient accessibles aux Indes dès avant 1888 par le témoignage de M. Smith : c'est lui qui représentait la « Vigilance Association », lorsque Henry Vizetelly fut poursuivi pour publication et vente des romans de Zola. M. Smith déclara que tandis qu'il était aux Indes « il fut surpris de trouver à tous les étalages des libraires, une quantité illimitée de traductions anglaises d'ouvrages français, et presque rien d'autre. » *Pernicious Literature, Debate in the House of Commons, Trial and Conviction for the Sale of Zola's Novels, 1899*, p. 8)

au juste l'importance exacte du roman psychologique, par rapport au récit d'aventure et aux « fadaïses amorphes ». Toutefois nous ne nous sentons pas disposé à rabaisser cette importance plus que de raison. Le roman psychologique de la dernière décade du XIX^e siècle est devenu une part de notre héritage littéraire, plus précieuse si nous devons en croire les critiques d'aujourd'hui, que celle qui est représentée par les excellents et populaires récits d'aventures de l'époque. Procédant, par conséquent, avec la liberté que s'octroie le critique de déterminer les étapes de l'évolution littéraire par l'examen des œuvres consacrées par la postérité, nous chercherons à donner une idée de la signification qu'il faut attribuer, dans l'histoire littéraire, au roman psychologique de la dernière décade du siècle.

Avant d'en venir là, toutefois, nous devons ou bien dissocier de l'influence des naturalistes français celle de Hardy et de Meredith, ou bien montrer que Hardy et Meredith ont subi, eux aussi, l'influence des œuvres étrangères.

Qu'ils aient subi cette influence c'est ce que nous ne croyons pas possible de démontrer. La technique de Hardy, on se le rappellera, a été discutée dans un chapitre précédent ; un critique a fait très justement remarquer que pour lui « la nature humaine est la nature humaine, mais que les droits du sujet et de l'action sont sacrés ». De plus, Hardy a protesté contre les tentatives qui ont été faites, fréquemment nous assure-t-on, pour découvrir des ressemblances entre son œuvre et celle des naturalistes

français (1). Nous sommes heureusement mieux renseignés sur l'attitude de Meredith à l'égard des romans étrangers que sur celle de Hardy. On sait qu'il était très familier avec les œuvres de la plupart des romanciers français, et au rapport de Arnold Bennett, il eut l'occasion une fois dans un bal de mentionner Guy de Maupassant comme le plus grand romancier qui eût jamais existé (2). Mais la technique de Meredith était déjà arrêtée quand il écrivit *Richard Feverel* en 1859, et il ne semble pas y avoir eu chez lui de changement bien marqué depuis ce temps-là. Sa conception des procédés caractéristiques des naturalistes était bien faite du reste pour le soustraire à toute influence un peu accentuée de leur part. « O quelle équipe en mal de noctambulisme et de scatologie, proteste-t-il dans une lettre, est sortie de la lentille du soleil de l'esprit appliquée sur les grands faits de la vie — pur réalisme qui, dans la meilleure des hypothèses, ne peut engendrer que la mouche à fumier. » (3) En une autre occasion il écrit qu'il vient de lire des romans français qui sont « insolemment fangeux » (4). Il est douteux qu'on puisse rattacher Meredith ou Hardy à l'école naturaliste française, et en tout cas il serait bien difficile de prouver une influence de ce genre (5).

Ils nous reste donc à voir quelle influence ils ont pu

(1) Préface de *Jude the obscure*, 1896 (édition définitive).

(2) *Books and Persons*, 1917, p. 134.

(3) Lettre à l'Amiral Maxse, 22 Septembre 1887, *Letters of George Meredith*, vol. II, p. 401.

(4) *Letters of George Meredith*, vol. II, p. 533.

(5) Il est à noter que Hardy a écrit deux volumes de nouvelles, *Wessex Tales* 1888 et *Life's Little Ironies*, 1894, où il suit pour la forme et la manière l'exemple des Français plutôt que la pratique antérieure des Anglais.

eux-mêmes exercer autour d'eux pendant la dernière décade du siècle. Ici nous entrons de nouveau dans le champ des hypothèses. Toutefois, en ce qui concerne Hardy, nous pouvons affirmer avec assez de certitude que son influence a été médiocre. Margaret Woods semble l'avoir imité, H. D. Lowry aussi dans quelques nouvelles, et peut-être en dernier lieu Mme Murray Hickson. Mais la manière de Hardy ne se prête pas facilement à l'imitation.

L'influence de Meredith en d'autres cas a été plus marquée, mais elle n'a jamais été bien grande. Pourtant, le fait qu'elle a existé nous oblige à dire ici quelques mots de sa technique.

Meredith a dit un jour que « l'art d'écrire des romans consiste à présenter une peinture de la vie, mais qu'en fait cet art ne s'adresse qu'à une petite partie de la vie (1) ». Comme Henry James, il s'intéressait par tempérament aux couches supérieures de la société, mais à la différence de James, il ne trouvait aucun charme dans le côté descriptif et pittoresque de la psychologie des motifs. Il était plutôt porté, dit-il, « à préparer (ses) lecteurs pour la scène où ses personnages se révéleraient d'une manière décisive, et alors à présenter ces personnages, le moment venu, dans toute la chaleur de leur sang et la vigueur de leur intelligence, sous le coup de fouet d'une terrible crise » (2). Meredith, on le voit, revendique un procédé qui est exactement celui de Charles Reade dans ses « mo-

(1) *Letters of George Meredith*, p. 351.

(2) *Id.*, vol. II, p. 398.

ments dramatiques ». Ce procédé, il le reconnaît, nécessite l'emploi d'un « diapason » très supérieur à celui de la commune humanité (1). Ainsi il se justifie d'employer un langage d'une intensité dramatique qui rappelle souvent celui du théâtre de l'époque d'Elizabeth. Meredith est un écrivain romantique plutôt qu'un psychologue réaliste. On voit très clairement dans ses romans un désir d'exprimer sa conception personnelle de la vie plutôt que la volonté d'exposer le résultat d'une enquête impartiale. Il se détourne des réalités déplaisantes, et soumises à cette méthode idéaliste, même ses courtisanes en sortent transformées.

Ainsi, ni Hardy ni Meredith ne se rattachent très étroitement à cette école de la « stricte véracité » qui s'est développée en Angleterre dans les vingt dernières années du XIX^e siècle, et en très grande partie sous l'influence des naturalistes français. Nous devons nous arrêter maintenant aux romans et nouvelles du XX^e siècle pour voir la signification du mouvement dont nous retraçons l'évolution dans la présente étude. Il est toujours assez dangereux de chercher à définir les tendances contemporaines, mais pour être plus sûr de nos pas nous fonderons notre opinion en grande partie sur les récents exposés critiques de M. Arnold Bennett et de M. W. L. George, deux écrivains de notre temps dont l'autorité en matière de roman contemporain ne saurait être contestée.

M. George n'est pas porté à exagérer l'importance quantitative des ouvrages de ceux des romanciers anglais

(1) *Id.* p. 399.

qui cherchent dans leurs œuvres d'imagination à nous donner une interprétation consciente de la vie. Comme il se range lui-même dans ce groupe, il est assez naturel qu'en parlant pour eux il reste modeste.

« Il y a aujourd'hui en Angleterre, dit-il, environ vingt personnes, hommes ou femmes, qui écrivent des romans d'une certaine qualité, et environ autant qui s'y efforcent sans succès, mais qui s'adressent du moins à un public intelligent. Ces gens essaient de peindre l'homme... Ils tâchent de saisir une parcelle de la vie brute au milieu de laquelle ils vivent. Nos prétentions sont simples : quand bien même nous produirions deux mille romans par an qui agissent le soir sur le cerveau à peu près comme une cigarette après le déjeuner, il reste que nous mettons au jour un petit nombre de romans qui sont les miroirs de notre temps. Il y en a très peu qui soient bons, et peut-être pas un d'entre eux ne vivra, mais plus d'un roman qui traite des problèmes du travail ou a pris pour sujet l'argent ou la liberté dans l'amour n'aura pas exécuté sa petite danse en vain, aura créé un peu d'inquiétude, ce qui vaut toujours mieux que la stagnation, aura soulevé des discussions, des colères, forcé quelques personnes, sinon à changer leur vie, du moins à tolérer que les autres le fassent. » (1) En revendiquant la liberté de pensée et d'expression dans un pays où l'on est si volontiers conservateur, ce groupe d'écrivains, dit encore M. George, s'écarte des modèles reconnus du roman

(1) *A Novelist on Novels*, 1919, pp. 58-59.

anglais : « Il y a plus d'honnêteté et d'espoir pour l'avenir dans une seule page de *Tono Bungay* (1) que dans tous les grands Victoriens mis ensemble » (2). « Maintenant continue-t-il, le roman, devenu ambitieux, jette son dévolu sur la science, le commerce, la philosophie; nous parlons moins de fermes entourées de fossés et davantage de maisons de thé et d'entreprises de publicité, car la presse apprend au public à chercher dans le roman une peinture cosmique du jour et un commentaire cosmique de la vie ». Nous concluons de ce passage que, selon M. Goerge, tel sera un jour le rôle de la presse, et qu'en attendant des écrivains intelligents composent pour la minorité intelligente des romans où les faits de la vie sont traités avec une stricte véracité.

M. Arnold Bennett penche également à croire que « l'évolution du roman anglais n'est nullement achevée » (3). « Le public, dit-il, ne veut pas encore permettre au roman de présenter la vie telle que la voient les plus intelligents parmi les romanciers, et celui dont la profession est d'écrire de ces livres-là doit conclure un compromis avec le public. Dans l'état présent de la société, continue-t-il, et vu le fonctionnement tout mécanique du marché des livres, tout romancier doit se rappeler que son existence professionnelle est conditionnée par le fait que la classe intellectuellement la plus médiocre de l'Angleterre se réfugie dans le roman précisément pour échapper à sa

(1) Par M. H. G. Wells, qui lui-même dans ses écrits a été influencé par les naturalistes.

(2) *A. Novelist on Novels*, p. 60.

(3) *Books and Persons*, 1917, p. 6.

propre médiocrité. Et bien qu'il soit certain qu'aucun romancier de mérite ne plaît réellement aux gens qui composent cette classe, il est également certain que sans leur appui aucun romancier ne pourrait vivre du produit de sa plume » (1).

M. Bennett voit bien les difficultés qu'on rencontre à vouloir suivre de près ses premiers maîtres, les naturalistes. En général, il est d'accord avec Henry James que « ce n'est pas dans le caractère de la vision anglaise de voir les choses telles que les voit M. Flaubert » (2); car, dit-il, « dès qu'un romancier entreprend de donner une peinture complète de la vie dans cet honnête et hypocrite pays des mauvais restaurants et des femmes vertueuses; dès qu'il donne à entendre que tout n'est pas pour le mieux dans la meilleure des îles possibles, instantanément et sans rémission on voit s'avancer quelque pauvre petit esprit qui, d'un air de sagesse et le doigt levé, vous fait observer que pourtant dans cette même île tout n'est pas noir » (3).

M. Bennett et M. George sont d'accord pour affirmer que le romancier d'aujourd'hui n'a qu'une liberté d'expression assez restreinte. « Depuis le procès et l'emprisonnement de Vizetelly, dit M. George, les éditeurs ont hésité à introduire en Angleterre des romans étrangers qui pourraient déplaire, et une simple suggestion de la part des fonctionnaires du Parquet (Criminal Investigation Depart-

(1) *Books and Persons*, p. 100.

(2) *French Poets and Novelists*, p. 199.

(3) *Books and Persons*, p. 8

ment) suffit à obtenir le retrait d'un livre incriminé et la suspension de la vente » (1). « Toutefois, ajoute-t-il, l'absence d'une ligne de démarcation rigide entre ce qu'on peut appeler décent et ce qu'on peut appeler indécent, a abouti à l'établissement d'un système de censure que la peur a inspiré aux éditeurs et qui est plus rigoureux que ne le serait tout système officiel. Il en est résulté une « stérilisation » du roman anglais, et le seul moyen d'y parer c'est de « jeter par-dessus tout ce qui touche au rapport entre les sexes un voile épais d'ellipses et de métaphores ».

M. Bennett croit que c'est au conversatisme du « home » anglais qu'on est redevable des restrictions qui sont imposées aux romanciers par les éditeurs, puisque c'est à ce « home » que sont destinés la plupart des livres achetés par les individus. Parlant du foyer anglais avec son atmosphère de contentement, il déclare que son exclusivisme n'est égalé que par son dogmatisme. « Dans ce « home » il n'y a pas de doutes, pas d'incertitudes, pas de questions encore à régler. Un code qui dépasse en minutie celui de Napoléon, prévoit toutes les éventualités. Ceci est bien, ceci est mal : il en a toujours été ainsi, il en sera toujours ainsi. La terre, telle un moucheron effrayé, peut tourner au milieu des problèmes, les philosophes peuvent trembler en de longues hésitations, les tenants des différents partis peuvent lutter jusqu'à ce que l'arène soit recouverte d'une couche de corps étendus et privés de sens ; mais le « home », bien installé dans le calme douillet de

(1) *Notes on Novelists*, pp. 131-132.

son conservatisme illimité, reste perpétuellement stable, à la fois refuge et retraite pour ceux qui acceptent ses opinions et ses jugements et consentent à ne pas troubler l'ordre. » (1)

En certaines matières de technique, dit M. George, un changement s'est produit depuis l'époque victorienne, mais la tendance n'est pas de suivre entièrement les naturalistes français dans leur méthode de présenter les faits. « Si *Madame Bovary* venait à paraître en Angleterre à l'heure actuelle, on regarderait le livre comme un anachronisme... Les romanciers modernes ne se cachent pas tout le temps derrière la toile, comme faisaient Flaubert et Maupassant; et ils n'interviennent pas non plus ouvertement à la façon de Thackeray... Ils se tiennent à mi-chemin entre un art qui exprime la vie et un art qui exprime leur personnalité; à vrai dire ils essaient les deux méthodes; et pour atteindre à l'art en critiquant la vie, ils tentent de prendre la nature comme partenaire. » (2) Mais étant donné la variété du travail accompli par les jeunes écrivains d'aujourd'hui, il est difficile, dit-il, de faire des généralisations. Il mentionne donc un groupe de gens dans les écrits desquels on peut remarquer les principales tendances du jour.

Ce groupe comprend J. D. Beresford, Gilbert Cannan, E. M. Foster, D. H. Lawrence, Compton Mackenzie; Oliver Onions and Frank Swinnerton.

Voilà donc en gros l'idée que se font du roman anglais

(1) *Books and Persons*, p. 64.

(2) *A Novelist on Novels*, p. 63.

moderne deux critiques autorisés. Nous présenterons à ce sujet les observations suivantes. Tout d'abord, nous sommes porté à croire avec M. Bennett et M. George que, dans l'ensemble, les romans anglais d'aujourd'hui ne sont pas écrits pour les gens intelligents. Au reste nous ne pensons pas qu'il y ait rien là de surprenant, car dans les pays anglo-saxons la majorité des romans a toujours été écrite et sera toujours écrite pour un public peu éclairé. Ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est que les écrivains intelligents, ceux qui écrivent des romans pour le petit nombre des gens de goût, se servent de ce genre littéraire pour donner « une peinture cosmique du jour, un commentaire cosmique ». Quant aux restrictions imposées aux romanciers d'aujourd'hui, nous ne les nions pas, mais nous affirmons qu'elles sont bien moins rigides qu'elles ne l'étaient avant 1885. C'est tout de même un changement qu'il soit permis au romancier moderne de dire tout ce qu'il lui plaît au sujet de la religion; mais c'en est encore un plus grand qu'on en soit venu à accepter comme personnage favori le héros fort et amoral. C'est George Moore, nous l'avons montré, qui a établi ce type dans *Mike Fletcher*, et depuis ce temps le type a été stéréotypé par H. G. Wells. (1) En ce qui concerne la franchise et la netteté explicite dans les matières où intervient la question du sexe, nous croyons que la tolérance dont a fait preuve à cet égard depuis l'époque « mid-victorienne » a été, tout bien considéré,

(1) *The Picture of Dorian Grey* par Oscar Wilde n'a pas été mentionné dans la présente étude, parce que ce livre n'a pas d'attache directe avec le mouvement dont nous avons tenté de retracer l'histoire. Wilde a écrit son roman sous l'inspiration de A rebours.

remarquable. Bien mieux, nous sommes tout prêt à affirmer que les « mid-victoriens » auraient brûlé Aldous Huxley sur le bûcher.

Ayant passé en revue un certain nombre de caractéristiques du roman anglais dans les premières années du XX^e siècle, nous sommes en mesure d'évaluer plus exactement, dans notre conclusion, l'importance de l'étape marquée dans l'évolution du roman anglais par l'imitation des naturalistes français.

En premier lieu, et avant tout, la lecture des romans naturalistes en Angleterre a développé une attitude d'examen et de critique à l'égard de la vie. Quand cette critique s'est appliquée aux classes inférieures, elle a conduit à ruiner le prestige de Dickens par le moyen des récits de Gissing, de Crackanthorpe, de George Egerton, de Kipling, de M. Morrison et de M. Whiteing; quand George Egerton, Ella d'Arcy et George Moore l'ont appliquée aux femmes, le droit de traiter le sexe féminin d'une manière réaliste s'est jusqu'à un certain point établi; quand on l'a appliquée à l'étude des différents types d'individus qui se rencontrent dans la haute société, le critère du mérite en fonction de la position sociale (the « feudal criterion of worth ») est devenu archaïque, et les romanciers ont commencé à se refuser le moyen de rendre un personnage sympathique au lecteur rien qu'en le décorant du titre de « Lord ». L'habitude nouvellement acquise d'examiner la structure fondamentale de la vie a dépossédé de ses lauriers même Thackeray, le cynique de l'époque victorienne; son cabotinage doucereux (« sugary claptrap ») et les ménagements voulus qu'il garde dans ses peintures de

l'aristocratie ont fait que sa satire de la société n'a plus été que « de la petite bière » pour les tenants de la nouvelle école. Ils croient si fermement au principe de véracité que même Henry James, avec toute son aversion pour les côtés déplaisants de la vie, n'a pu en toutes circonstances épargner les classes privilégiées. (1)

En matière de technique, la leçon inculquée par les naturalistes a été d'une grande importance. L'imitation directe de leurs méthodes par George Moore et Crackanthorpe, et l'application de leurs principes par Henry James ont abouti à des œuvres durables. Mais ce qui est peut-être plus significatif pour l'avenir du roman, c'est que l'influence générale des naturalistes a déplacé l'intérêt à la fois pour le lecteur et pour le romancier : au lieu de s'attacher à la peinture des personnages excentriques, cet intérêt se porte désormais sur le développement rigoureux et systématique d'un thème emprunté à la vie.

Un réalisme psychologique, différent de celui de George Eliot et de Thomas Hardy en ce sens qu'il ne se proposait pas d'illustrer par une histoire une conception personnelle de la vie, se fit jour et établit ses méthodes avec l'approbation, du reste mêlée de réserves, des lecteurs anglais. De plus, comme nous l'avons indiqué en discutant le premier roman d'Arnold Bennett, on était arrivé même avant

(1) Et voici l'effet caractéristique que produit cette attitude du romancier sur un tenant des doctrines traditionnelles : « Avoir rendu suspecte une portion du monde dont dépendent toutes nos espérances, avoir montré que la tare hideuse du vice est imprimée dans ses fibres les plus tendres, qu'il ne s'agit plus seulement d'une folie passagère, d'une faiblesse, que la maladie n'est plus dans le germe, mais qu'elle a atteint son plein développement, — quelle pensée intolérable ! » (*Sketch*, 30 Mai 1898).

le XX^e siècle à effectuer un compromis entre ce que M. George appelle la méthode de Flaubert et la méthode de Thackeray : un artiste avait le droit d'exploiter impersonnellement, ou à la cavalière si l'on veut, son expérience personnelle et ses observations. Enfin nous ne saurions omettre de mentionner, dans notre conclusion, que grâce surtout à l'influence de Maupassant, la nouvelle anglaise a atteint entre les années 1893 et 1898 son point culminant.

Le procédé de certaines œuvres des naturalistes français qui consiste à traiter la vie comme un spectacle et à décrire des événements auxquels ne prend part aucun personnage sympathique, n'a en général pas été adopté en Angleterre. George Moore, Crackantorpe, M. Percy White et d'autres encore peut-être ont, il est vrai, repris ce procédé, mais leurs écrits ne représentent pas une tendance. Toutefois il se produisit, dans la dernière décade du siècle, un changement dans l'idée qu'on se faisait du héros et dans les qualités morales qu'on exigeait de lui ; on assista à une « nouvelle évaluation des valeurs » menée sur une grande échelle. Le héros cessa d'être l'incarnation de la noblesse et du renoncement ; il fut désormais doué d'initiative intellectuelle, il se permit un certain relâchement dans sa vie morale. Quelques groupes de lecteurs, tout au moins, commencèrent à penser qu'« il y a quelque chose d'un peu insipide dans une vertu que n'assaisonne aucun grain de péché ».

Enfin, pour terminer, nous tenons à dire que même dans les nouvelles de la dernière décade qui ont été écrites pour un cercle plus large de lecteurs, l'influence du natu-

ralisme a eu pour résultat une tendance générale à faire rentrer dans le domaine des œuvres d'imagination les faits de la vie. La prédiction de M. Edmund Gosse, à laquelle nous avons déjà fait allusion au cours de ce travail, semble bien près de se réaliser. « Un public qui a goûté à la pomme de la science, dit ce critique, ne se contentera plus de marionnettes... A l'avenir même ceux qui raillent dédaigneusement le réalisme et l'interprètent à faux, de dessein délibéré, seront obligés d'accorder mieux leurs œuvres avec les données de la véritable expérience. » (1)

Vu et admis à la soutenance, le 25 Mars 1925 :

Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,

Ferdinand BRUNOT.

Vu et permis d'imprimer :

Le Recteur de l'Académie de Paris,

P. APPELL.

(1) *Questions at issue, 1893, p. 153.*

APPENDICE A.

Liste des traductions des Œuvres réalistes françaises antérieures à 1901, sous leurs titres anglais, avec les noms des Editeurs et les dates de publication :

BALZAC :

- Contes Drolatiques : Droll Stories** (Chatto, éd., 1874).
Unrequited Affection ; or Daddy Goriot (Ward, éd., 1875).
Cesar Biroteau (Routledge, éd., 1876-77).
Country Doctor (Routledge, éd., 1876-77).
Cousin Pons (Routledge, éd., 1876-77).
Duchesse de Langeais (Routledge, éd., 1876-77).
Eugénie Grandet (Routledge, éd., 1876-77).
House of Claes (Routledge, éd., 1876-77).
Père Goriot (Routledge, éd., 1876-77).
Two Brothers (Routledge, éd., 1876-77).
Selections par H. Van Laun (Revingtons, éd., 1877-80-84).
Cat and Battledore (Low, éd., 1879).
Cousin Pons (Simpkin, éd., 1879).
Modeste Mignon (Routledge, éd., 1887).
Cousin Pons (Warne, éd., 1888).
Magic Skin (Routledge, éd., 1888).
Don Juan ; or, the Elixir of Long Life, etc. (W. Scott, éd., 1890).
Bureaucracy ; or, a Civil Service Reformed (Routledge, éd., 1891).
Sons of the Soil (Routledge, éd., 1891).
Cure de Tours (Percival, éd., 1891).
Ténébreuse affaire (E. Arnold, éd., 1893).
Droll Stories (Matheison, éd., 1895).
Atheist's Mass and other Stories (Dent, éd., 1896).
Bachelor's Establishment (Dent, éd., 1896).
Ecatrix (Dent, éd., 1896).
Cesar Birotteau (Dent, éd., 1896).
Country Parson (Dent, éd., 1896).

- Girl with the Golden Eyes** (Smithers, éd., 1896).
La Grande Bretèche and other Stories (Dent, éd., 1896).
Lily of the Valley (Dent, éd., 1896).
Modeste Mignon (Dent, éd., 1896).
Old Goriot (Dent, éd., 1896).
Peasantry (Dent, éd., 1896).
Pierrette and the Abbé Birotteau (Dent, éd., 1896).
Rise and Fall of César Birotteau (Dent, éd., 1896).
The Unknown Masterpiece (Dent, éd., 1896).
Ursule Mirouet (Dent, éd., 1896).
A Daughter of Eve and Letter of Two Brides (Dent, éd., 1897).
A Distinguished Provincial at Paris (Dent, éd., 1897).
A Harlot's Progress (Dent, éd., 1897).
A woman of Thirty (Dent, éd., 1897).
About Catherine de Medici (Dent, éd., 1897).
Cousin Betty (Dent, éd., 1897).
Cousin Pons (Dent, éd., 1897).
Seraphita (Dent, éd., 1897).
Shorter Stories (W. Scott, éd., 1897).
The Seamy Side of History (Dent, éd., 1897).
A Father's Curse, and other Stories (Dent, éd., 1898).
A Gondreville Mystery (Dent, éd., 1898).
A Marriage Settlement and other Stories (Dent, éd., 1898).
A Princess's Secrets (Dent, éd., 1898).
COMEDIE HUMAINE, éd. par Saintsbury (Dent, éd., 1895-98).
Parisians in the Country (Dent, éd., 1898).
The Jealousies of a Country Town (Dent, éd., 1898).
The Member for Arcis (Dent, éd., 1898).
The Thirteen (Dent, éd., 1898).
The Unconscious Mummery (Dent, éd., 1898).
The Middle Classes (Dent, éd., 1899).

Critique, etc.

- Balzac**, par H. H. Walker (Chatto, éd., 1879).
Correspondance, éd. par Kenney (Rivingtons, éd., 1877-78).
Life of Balzac, par F. Wedmore, 1890.

Editions américaines mises en vente en Angleterre :

- After Dinner Stories** (1885-86), **Bureaucracy** (1889), **Seraphita** (1889), **Père Goriot** (1890), **Sons of the Soil** (1890), **Historical Mystery** (1891), **Chouans ; Brittany in 1799, and Lost Illusions** (1892), **Country Doctor** (1892), **Vicar of Tours** (1892), **Lost Illusions** (1893), **Great Men of the Province in Paris** (1893), **Brotherhood of Consolation**

(1893), **Contes** (1894), **Catherine de Medici** (1894), **Memories of Two Young Married Women** (1894), **Beatrix** (1895), **History of the Thirteen**, **Ferragers**, **The Last of the Vautrin** (1895), **Marriage Contract** (1895), **Gallery of Antiquities** (1896), **Gobseck, a Romance** (1896), **Lesser Bourgeoisie** (1896), **Juana, and other Stories** (1897), **Le Curé de Tours** (1897), **LA COMEDIE HUMAINE** — édition de luxe, 40 pounds — (1898),

Critique, etc.

Life of Balzac, par K. P. Wormeley, 1892.

Metaphysics of Balzac, par N. N. Gestfield, 1898.

Personal Opinions of Honore de Balzac, 1900.

BOURGET :

Cruel Enigme (Vizetelly, éd., 1887).

Love Crime (Vizetelly, éd., 1887).

André Cornelis (Blackett, éd., 1889).

A. DAUDET :

Numa Roumestan (Vizetelly, éd., 1884-86).

Evangelist (Chatto, éd., 1885).

Sappho ; Paris Morals and Manners (Vizetelly, éd., 1886).

Sappho ; A Romance of Art and Love (Maxwell, éd., 1886).

Tartarin in the Alps (Routledge, éd., 1886).

Prodigious Adventures of Tartarin de Tarascon (Maxwell, éd., 1887).

Prodigious Adventures of Tartarin de Tarascon (Vizetelly, éd., 1887).

Sappho ; Parisian Manners (Routledge, éd., 1887).

Tartarin of Tarascon (Routledge, éd., 1887-91).

Belle Nivernaise (Routledge, éd., 1888).

One of the « Forty » (Sonnenschein, éd., 1888-91).

Robert Helmont (Routledge, éd., 1888-92).

Thirty Years of Paris and of My Literary Life (Routledge, éd., 1888-91-93).

Artists' Wives (Routledge, éd., 1889-91).

Jack (Routledge, éd., 1889-91).

Recollections of a Literary Man (Routledge, éd., 1889-91).

Port Tarascon (Low, éd., 1890-92).

Kings in Exile (Routledge, éd., 1890-91-93).

Belle Nivernaise (Unwin, éd., 1892).

Contes Militaires (Williams, éd., 1892).

Fig and Fiddler, etc. (Unwin, éd., 1892).

- Rose and Ninette** (Unwin, éd., 1892).
Pope's Mule, etc. ((Unwin, éd., 1893).
Froment Junior and Risler Senior (Hutchinson, éd., 1894).
Artists' Wives (Dent, éd., 1896).
Kings in Exile (Dent, éd., 1896).
Recollections of a Literary Man (Dent, éd., 1896).
Robert Belmont (Dent, éd., 1896).
Tartarin of Tarascon (Dent, éd., 1896).
Tartarin of the Alps (Dent, éd., 1896).
Thirty Years of Paris and of My Literary Life (Dent, éd., 1896).
Jack (Dent, éd., 1897).
La Belle Nivernaise (Unwin, éd., 1898).
The Hope of the Family (Pearson, éd., 1898).
Sappho ; Parisian Manners (Walpole Press, éd., 1899).

Editions américaines :

- Numa Roumestan** (1890), **Froment and Rister** (1899).

Critique :

- Alphonse Daudet**, par R. H. Sherard, 1894.

FLAUBERT :

- Madame Bovary** (Vizetelly, éd., 1886).
Salammbô (Saxon et Co, éd., 1886-93).
Salammbô (Vizetelly, éd., 1886-88).
Madame Bovary (Gibbins, éd., 1893).
Bouvard and Pécuchet (H. S. Nichols, éd., 1896).
Temptation of Saint Anthony (H. S. Nichols, éd., 1896).
Madame Bovary (Matheison, éd., 1897).
Sentimental Education (H. S. Nichols, éd., 1898).
Salammbô (Gibbins, éd., 1899).

Critique :

- Flaubert in his Works and Letters**, par J. C. Tarver, 1895.

GONCOURT (E. et J.) :

- Zemganno Brothers** (J. et R. Maxwell, éd., 1886).
Germinie Lacerteux (Vizetelly, éd., 1887).
Renée Mauperin (Vizetelly, éd., 1887).
Sister Philomène (Routledge, éd., 1890).
Letters and Journal (Heinemann, éd., 1894).

HUYSMANS :

- En Route** (Paul, éd., 1896-98).
The Cathedral (Paul, éd., 1898).

MAUPASSANT :

- Ladies' Man** (Vizetelly, éd., 1887).
Woman's Life (Vizetelly, éd., 1887).
Afloat (Routledge, éd., 1889-91).
On the River (Routledge, éd., 1890).
Pierre and Jean (Heinemann éd., 1890).
Odd Number ; Thirteen Tales (Osgood, éd., 1891).
Short Stories (Temple Co., éd., 1894).
Short Stories ; Second Series (Matheison, éd., 1896).
Madame Tellier's Girls, etc. (H. S. Nichols, éd., 1897).
Short Stories ; Series 3-7 (Matheison, éd., 1898).
Boule de Suif (Heinemann, éd., 1899).
Strong as Death (Truslove, éd., 1900).

Critique :

Guy de Maupassant, par Léo Tolstoï, 1898.

E. ROD :

Private Papers of an Eminent Politician (W. H. Allen, éd., 1893)

ZOLA :

- Ladies' Paradise** (Tinsleys, éd., 1883).
Nana (Vizetelly, éd., 1884).
Assommoir (Vizetelly, éd., 1884).
Germinal (Vizetelly, éd., 1885-88).
Piping Hot (Vizetelly, éd., 1885-88).
Rush for the Spoil (Vizetelly, éd., 1885-87).
Thérèse Raquin (Vizetelly, éd., 1885-88).
Abbe Mouret's Transgression (Vizetelly, éd., 1886-88).
Fortunes of the Rougons (Vizetelly, éd., 1886-88).
His Masterpiece (Vizetelly, éd., 1886-88).
How Jolly Life is (Vizetelly, éd., 1886-88).
Ladies Paradise (Vizetelly, éd., 1886-88).
Assommoir (Temple Co., éd., 1887).
Conquest of Plassans (Vizetelly, éd., 1887-88).
His Excellency Eugène Rougon (Vizetelly, éd., 1887-89).
In the Swim (Temple Co., éd., 1887).
Nana (Temple Co., éd., 1887).
Soldier's Honour, etc. (Vizetelly, éd., 1887-89).
Claude's Confession (Temple Co., éd., 1888).
Fat and Thin (Vizetelly, éd., 1888).
Girl in Scarlet (Temple Co., éd., 1888).
Madeline Ferat (Vizetelly, éd., 1888-89).

- Soli** (Vizetelly, éd., 1888).
Attack on the Mill (Heineman, éd., 1892-94).
Downfall (Chatto, éd., 1892).
Assommoir (Peterson, éd., 1893).
Dr. Pascal (Chatto, éd., 1893).
Dream (Chatto, éd., 1893).
Lourdes (Chatto, éd., 1894).
Money (Chatto, éd., 1894).
Fat and Thin (Chatto, éd., 1895).
Ladies' Paradise (Hutchinson, éd., 1895-1900).
Love Episode (Hutchinson, éd., 1895-97-1900).
Mysteries of Marseilles (Hutchinson, éd., 1895-99).
Stories for Ninon (Heineman, éd., 1895-97).
Rome (Chatto, éd., 1896).
The 'Dram Shop' (Chatto, éd., 1897).
His Excellency (Chatto, éd., 1987).
Dreyfus Case (Lane, éd., 1898).
Fortune of the Rougons (Chatto, éd., 1898).
Paris (Hutchinson, éd., 1899).
Abbé Mouret's Transgression (Chatto, éd., 1900).
Conquest of Plassans (Chatto, éd., 1900).
Fruitfulness (Chatto, éd., 1900).

Critique, etc. :

- Emile Zola**, par R. H. Sherard, 1893.
Emile Zola, par Arthur Mc. Donald, 1898.
Zola in England, par E. A. Vizetelly, 1898.
Emile Zola, par Herbert Burrows, 1899.
-

BIBLIOGRAPHIE

HISTOIRE ET CRITIQUE

- A. BENNETT. **Fame and Fiction**, 1901.
 The Truth about an Author, 1903.
 Books and Persons, 1917.
 Things That Have Interested Me, 1921.
- Y. BLAZE de BURY. **French Literature of Today**, 1898.
- P. BOURGET. **Essai de psychologie contemporaine**, 1883.
- E. BOUVIER. **La Bataille Réaliste (1844-1857)**, 1914.
- F. BRUNETIERE. **Le Roman naturaliste**, 1883.
- O. BURDETT. **The Beardsley Period**, 1925.
- A. CASSAGNE. **L'Art pour l'Art**, 1906.
- L. CAZAMIAN. **Le Roman social en Angleterre 1830-1850**, 1903.
 L'évolution psychologique et la littérature en Angleterre, 1920.
- M. L. CAZAMIAN. **Le Roman et les idées en Angleterre**, 1923.
- A. CHEVALLEY. **Le Roman anglais de notre temps**, 1921.
- W. L. CROSS. **The Development of the English Novel**, 1899.
- A. DAVID SAUVAGEOT. **Le Réalisme et le Naturalisme**, 1889.
- L. DEPREZ. **L'évolution naturaliste**, 1884.
- W. FOLLETT. **Some Modern Novelists**, 1919.
- W. L. GEORGE. **A Novelist on Novels**, 1918.
- E. GOSSE. **The Attack on the Mill**, trans. from Zola, 1892. (With
 an essay)
 Questions at Issue, 1893.
- H. JACKSON. **The Eighteen Nineties**, 1913.
- H. JAMES. **French Poets and Novelists**, 1878.
 Partial Portraits, 1888.
 Notes on Novelists, 1914.

- J. M. KENNEDY. **English Literature (1880-1905)**, 1912.
- R. LALOU. **Histoire de la littérature française contemp.**, 1922.
- A. LANSON. **Histoire de la littérature française**, 1895.
- E. LEGOUIS ET L. CAZAMIAN. **Histoire de la littérature anglaise**, 1924.
- P. LUBBOCK. **The Craft of Fiction**, 1921.
- H. Henri MARTINEAU. **Le Roman scientifique d'Emile Zola**.
- P. MARTINO. **Le Naturalisme**, 1923.
- A. Mc DOWALL. **Realism, a Study in Art and Thought**, 1918.
- G. MOORE. **Literature at nurse or Circulating Morals**, 1835.
Confessions of a Young Man, 1888.
Impressions and Opinions, 1890.
Avowals, 1919.
Conversations in Ebury Street, 1924.
- G. P. MORILLOT. **Le Roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours**, 1892.
- W. G. BLAICKIE MURDOCK. **The Renaissance of the Nineties**, 1911.
- D. C. MURRAY. **My Contemporaries in Fiction**, 1897:
Pernicious Literature, Debate in the House of Commons, Trial and Conviction for the Sale of Zola's Novels, with opinions of the Press (National Vigilance Association), 1889.
- W. L. PHELPS. **The Advance of the English Novel**, 1919.
- J. H. RETINGER. **Histoire de la littérature française du romantisme à nos jours**, 1911.
- G. SAINTSBURY. **The English Novel**, 1908.
The Later XIXth Century (Volume XII of *Periods of European Literature*), 1914.
The French Novel, 1917.
- G. SAUVEBOIS. **Après le Naturalisme**, 1908.
- S. P. SHERMAN. **On Contemporary Literature**, 1917.
- G. S. STREET. **Books and Things**, 1905.
- H. D. TRAILL. **The New Fiction and other Essays on Literary Subjects**, 1897.
- C. VAN DOREN. **The American Novel**, 1921.
- H. G. WELLS. **The Country of the Blind, Introduction**, 1911.
- H. WILLIAMS. **Modern English Writers**, 1918.

- E. ZOLA. **Le Roman expérimental**, 1880.
Le Naturalisme au Théâtre, 1881.
Les Romanciers naturalistes, 1881.

ROMANCIERS

- H. de BALZAC (1799-1850).
Œuvres.

- A. BENNETT (1867-).
A Man from the North, 1898.
The Grim Smile of the Five Towns, 1907.
Clayhanger, 1910.
Hilda Lessways, 1911.

Critique :
Fame and Fiction, 1901.
The Truth about an Author, 1903.
Books and Persons, 1917.
Things That Have Interested Me, 1921.

- P. BOURGET (1852-).
Cruelle Enigme, 1885.
Le Disciple, 1889.
Un Cœur de Femme, 1890.

Critique :
Essais de Psychologie contemp., 1883.

- V. BROWN. **Two in Captivity**, 1899.

- E. COXON. **Within Bounds**, 1898.

- H. CRACKANTHORPE (1865-1896).
Wreckage, 1893.
Sentimental Studies, 1895.
Last Studies, 1897.
Vignettes, a Miniature Journal of Whim and Sentiment
1896.

- E. D'ARCY.
Monochromes, 1895.
Modern Instances, 1896.

E. DOWSON (1867-1900).

Dilemmas, 1895.

George EGERTON (Mrs. Golding Bright) (Mary Chevaliter).

Keynotes, 1893.

Discords, 1894.

George ELIOT (1819-1880).

The Sad Fortunes of the Reverend Amos Barton (Scènes of Clerical Life), 1858.

Adam Bede, 1859.

Romola, 1863.

Middlemarch, 1872.

Daniel Deronda, 1876.

L. Stephen. **George Eliot**, 1902.

G. Moore. **Conversations in Ebury Street**, 1924.

J. FINDLATER.

Rachel, 1898.

G. FLAUBERT (1821-1880).

Madame Bovary, 1857.

Salammô, 1862.

Trois Contes, 1877.

L'Education Sentimentale, 1869.

Correspondance 1884-1892.

J. C. Tarver. **Gustave Flaubert in his Works and Correspondence**, 1895.

H. James. **French Poets and Novelists**, 1878.

R. Dumesnil. **Flaubert**, 1906.

R. Decharmes. **Flaubert**. 1909.

M. E. FRANCIS (Mrs. Bluddell).

The Duenna of a Genius, 1898.

J. FULFORD. **Some Unoffending Prisoners**, 1899.

H. M. GILBERT. **Of Necessity**, 1898.

G. GISSING (1857-1903).

- Workers in the Dawn**, 1880.
The Unclassed, 1884.
Isabel Clarendon, 1886.
A Life's Morning, 1888.
The Nether World, 1889.
New Grub Street, 1891.
Born in Exile, 1892.
The Odd Women, 1893.
The Private Papers of Henry Ryecroft, 1903.

Critique :

- Charles Dickens**, 1898.
A. Bennett, Fame and Fiction, 1901.
F. Swinnerton. G. Gissing, 1912.

Les GONCOURT (Jules, 1830-1870 ; Edmond, 1822-1896).

- Renée Mauperin**, 1854.
Charles Demailly, 1860.
Sœur Philomène, 1861.
Germinie Lacerteux, 1865.

Souvenirs personnels ou littéraires :

- Idées et Sensations**, 1866.
Le journal des Goncourt, 1887-1895.
Letters and Journal, 1894.

T. HARDY (1840-).

- The Mayor of Casterbridge**, 1886.
Wessex Tales, 1888.
Tess of the d'Urbervilles, 1891.
Life's Little Ironies, 1894.
Jude the Obscure, 1895.

L. Johnson. The Art of Thomas Hardy, 1894.

J. W. Beach. The Technique of Thomas Hardy, 1921.

H. HARLAND (1861-1895).

- Miss Miss**, 1893.
Grey Roses, 1895.

(Mrs.) M. HICKSON.

- Shadows of Life**, 1898.

J. K. HUYSMANS (1848-1907).

A Rebours, 1884.

Là-bas, 1891.

En route, 1896.

H. JAMES (1843-1916).

A Passionate Pilgrim and other Tales, 1875.

Roderick Hudson, 1876.

The American, 1877.

The Europeans, 1878.

Daisy Miller, 1878.

An International Episode, 1878.

Washington Square, 1881.

The Portrait of a Lady, 1881.

The Sage of London, 1883.

Tales of Three Cities, 1884.

The Author of Beltraffio, etc., 1885.

The Tragic Muse, 1890.

The Ambassadors, 1903.

Letters, 1920.

Critique :

French Poets and Novelists, 1878.

Hawthorne, 1880.

Partial Portraits, 1888.

Notes on Novelists, 1914.

Rebecca West. **Henry James**, 1916.

S. P. Sherman. **On Contemporary Literature**, 1917.

Percy Lubbock. **The Craft of Fiction**, 1921

R. KIPLING (1865-).

Plain Tales from the Hills, 1888.

The Light That Failed, 1891.

The Day's Work, 1898.

Poésie :

The Seven Seas, 1896.

W. M. Hart. **Kipling the Story-Teller**, 1918

J. LE BRETON (Mr. Murray Ford et Miss Harte-Potts).

Unholy Matrimony, 1899.

D. LEIGHTON.

Disillusion, 1894.

H. D. LOWRY (1869-1906).

Wreckers and Methodists, 1893.

Women's Tragedies, 1895.

A Man of Moods, 1896.

The Happy Exile, 1898.

Lucas MALET (Mary St-Leger Harrison) (1852-).

The Carissima, 1896.

W. H. MALLOCK (1849-).

A Human Document, 1892.

H. MATHERS.

Bam Wildfire, 1898.

W. S. MAUGHAM.

Liza of Lambeth, 1897.

G. DE MAUPASSANT (1850-1893).

La Maison Tellier, 1881.

Mlle Fifi, 1883.

Une vie, 1883.

Contes de la Bécasse, 1883.

Clair de lune, 1884.

Les sœurs Rondali, 1884.

Yvette, 1884.

M. Parent, 1884.

Bel Ami, 1885.

Contes du jour et de la nuit, 1885.

Contes et nouvelles, 1885.

Le Horla, 1887.

Pierre et Jean, 1888.

Fort comme la mort, 1889.

L'inutile beauté, 1890.

G. MEREDITH (1828-1909).**The Ordeal of Richard Feverel, 1859.****Diana of the Crossways, 1885.****Lord Armont and his Aminta, 1894.****Letters, 1912.****R. H. P. Curle. Aspects of G. Meredith, 1908.****R. Galland. George Meredith, 1923.****A. MONKHOUSE (1858-).****A Deliverance, 1898.****G. MOORE (1857-).****A Modern Lover, 1883.****..A Mummer's Wife, 1885.****A Drama in Muslin, 1886.****A Mere Accident, 1887.****Spring Days, 1888.****Mike Fletcher, 1889.****Vain Fortunes, 1890.****Esther Wathers, 1894.****Celibates, 1895.****Evelyn Innes, 1898.****Sister Teresa, 1901.****The Untilled Field, 1903.****The Lake, 1905.****The Brook Kerith, 1916.****Abelard and Heloise, 1921.****Critique ou souvenirs personnels ou littéraires :****Literature at Nurse or Circulating Morals, 1885.****Confessions of a Young Man, 1888.****Impressions and Opinions, 1890.****Memoirs of my Dead Life, 1906.****Hail and Farewell, 1911-1914.****Avowals, 1919.****Conversations in Ebury Street, 1924.****Traductions :****Emile Zola. Pot-Bouille (Piping Hot), 1885.****— La Curée (The Rush for the Spoil), 1887.****Dostoiewski. Pauvres Gens (Poor Folk), 1894.****S. L. Mitchell. George Moore (Irishmen of Today), 1916.**

A. MORRISON (1863-).

Tales of Mean Streets, 1894.

Martin Hewett, Investigator, 1894.

A Child of the Jago, 1896.

The Dorrington deed Box, 1897.

To London Town, 1899.

Cunning Muriel, 1900.

D. C. MURRAY (1847-1907).

A Capful O' Nails, 1896.

E. PUGH (1874-). **A Man of Straw**, 1898.

C. E. RAIMOND (Mrs. Elizabeth Robins).

George Manderville's Husband, 1894.

Below the Salt, 1896.

W. RAYMOND (1852-). **Two Men O' Mendip**, 1898.

C. READE (1814-1884).

It is Never too Late to Mend, 1856.

Hard Cash, 1863.

Put Yourself in his Place, 1870.

A Terrible Temptation, 1871.

G. B. SHAW (1856-).

The Irrational Knot, 1880.

R. H. SHERARD (1861-).

Life in West London, 1897.

The White Slaves of England, 1897.

The Cry of the Poor, 1901.

Life in West London, 1897.

My Friends the French.

G. S. STREET (1867-).

The Autobiography of a Boy, 1894.

Episodes, 1895.

The Trials of the Bantocks, 1900.

A. TROLLOPE (1815-1882).

The Small House of Allington, 1864.

The Last Chronicle of Barset, 1867.

The Duke's Children (1880).

Marion Fay, 1882.

Souvenirs personnels :

Autobiography, 1883.

G. WARDEN.

The Sentimental Sex, 1896.

F. WEDMORE (1844-).

Renunciations, 1893.

English Episodes, 1895.

P. WHITE.

Corruption, 1895.

P. WHITEING (1840-).

The Island, or Adventure of a Person of Quality, 1888.

N° 5 John Street, 1899.

The Yellow Van, 1903.

O. WILDE (1856-1900).

The Picture of Dorian Grey, 1891.

M. WOODS (1856-).

A Village Tragedy, 1887.

The Vagabonds, 1894.

Weeping Ferry and Other Stories, 1898.

E. ZOLA (1840-1902).

Thérèse Raquin, 1867.

L'Assommoir, 1877.

Nana, 1880.

Au bonheur des Dames, 1884.

La Bête humaine, 1890.

La Débâcle, 1892.

Vérité, 1902.

Critique :

Le Roman expérimental, 1880.

Le Naturalisme au théâtre, 1881.

Les romanciers naturalistes, 1881.

E. Vizetelly. **Emile Zola, Novelist and Reformer**, 1904.

— **With Zola in England : a Story of Exile**, 1899.

ERRATA

Page 22, ligne 14, *au lieu de* : Georges, *lire* : George.

Page 33, ligne 19, fermer et ouvrir les guillemets devant le mot « **Les** ».

Page 67, ligne 10, *au lieu de* : Picadilly, *lire* : Piccadilly.

Page 67, ligne 22, *au lieu de* : Henri, *lire* : Henry.

Page 86, note, *au lieu de* : le roman, *lire* : l'ouvrage.

Page 103, ligne 2, *au lieu de* : Read, *lire* : Reade.

Page 134, ligne 1, *au lieu de* : stylliste, *lire* : styliste.

Page 137, sous-titre, *au lieu de* : Dawson, *lire* : Dowson.

Page 140, note 3, *au lieu de* : Barris, *lire* : Barrie.

Page 161, ligne 5, *au lieu de* : tréfond, *lire* : tréfonds.

Page 163, ligne 9, *au lieu de* : H. S. Gilbert, *lire* : H. M. Gilbert.

Page 167, sous-titre, *au lieu de* : Lisa, *lire* : Liza.

Page 196, ligne 5, *au lieu de* : Mr., *lire* : M.

Page 199, ligne 27, *au lieu de* : Magasine, *lire* : Magazine.

Page 248, ligne 1, *au lieu de* : Maudeville's, *lire* : Mandeville's.

INDEX

A

- P. Alexis — 28, 29.
 G. Allen — 71, note 140.
 W. Archer — 71.
 M. Arnold — 56.
 J. Austen — note 51, 95, 226.

B

- Balzac — 11, 25, 26, **29-30**, 38, 39,
 44, 59, 86, 111, 113, 116, 117,
 118, 119, 153, 191, 195, 198,
 202, 204, 217.
 J. Barrie — note 120, note 140.
 J. W. Beach — 17.
 A. Beardsley — 53.
 M. Beerbohn — note 140.
 A. Bennett — 20, note 83, 108,
 109, **127-234**, 258, 260-265, 268.
 W. Besant — 71.
 J. D. Beresford — 265.
 W. G. Blaikie-Murdock — note
 52, 53-54, 252.
 P. Bourget — 27, 38, 39, 40, 59,
 69, 73, 139, 197.
 E. Bouvier — note 25.
 C. Brontë — note 51.
 T. Brown — 116.
 V. Brown — 248.
 O. Browning — 71.
 R. Browning — 51, 54, 254.
 R. Buchanan — 71.
 Bulwer-Lytton — note 11.
 Brunetière — 14, 19.
 O. Burdet — 252.

- F. H. Burnett — 71.
 R. Burton — 66.
 Byron — 88, 131.

C

- M. Caird — 71.
 H. Caine — 71.
 T. Carlyle — 131.
 L. Cazamian — note 190.
 M. L. Cazamian — note 55, note
 190, note 207.
 H. Céard — 28, 29.
 Champfleury — 25.
 Cherbuliez — 100.
 Comte — 13.
 M. Collins — 71.
 J. Conrad — note 140, 141.
 H. S. Corton — 71.
 K. Cooper — 62.
 E. Coyon — 248.
 H. Crackanthorpe — note 39, 80-
 82, **120-135**, 152, 155, 163, 189,
 236, 244, 267, 269.
 S. Crane — note 140.
 W. Cross — 13.

D

- E. D'Arcy — note 39, 140, **153-155**, 167, 244, 167.
 A. Daudet — 26, 28, 38, 73, **139**,
 191, 195, 217, 218, note **238**,
 248.
 David-Sauvageot — note 25, 27,

L. Deprez, — note 25.
52.

Dickens — 1, 2, note 11, 12, 21,
note 51, 77, 78, 48, 85, 131,
135, note 193, 206, 213 243,
254, 267.

Dostoiewski — 27, 61, 73, 206,
218.

E. Dowson — note 39, 140, **161-163.**

E

H. S. Edwards — 71.

G. Egerton — note 39, 140, **144-151**, 152, 163, 236, 267.

G. Eliot — 1, 2, 3, **10-15**, 16, 19,
21, 27, note 51, note 74, **90**,
103, 120, 191, 199, 244, 268.

H. Ellis — 71.

R. W. Emerson — 58.

A. C. Ewald — 71.

F

Feuillet — 100.

Fielding — 12, 217.

J. Findlater — 248.

Fitzgerald — 53.

Flaubert — 25, 27, 28, **30-33**, 37,
38, **39-42**, 43, 44, 49, 56, 57,
61, 73, 92, 93, 117, 122, 133,
139, 159, 163, 185, 191, 192, 194,
195, 199, 200, 203, 206, note
213, 214, 216, 219, 226, 229,
231, 265, 268.

Follett — 234.

A. Forbes — 71.

E. M. Foster — 265.

M. E. Francis — 246.

W. C. Frierson — note 41.

J. Fulford — 246.

G

R. Galland — note 18.

R. Garnett — 71, 141.

(Mrs.) Gaskell — 21.

W. L. George — note 51, 165,
260-265, 268.

Goethe — 11.

H. M. Gilbert — **163-164.**

M. Gilchrist — note 140.

G. Gissing — 22, note 39, note
140, **205-218**, 236, 244, 267.

G. L. Gomme — 71.

E. et J. Goncourt — 9, 25, 26,
27, 28, 33, 38, **41-44**, 49, 72,
73, 94, 99, 102, 107, 109, 117,
118, 139, 187, 192, 195, note
213, 228, 229.

E. Gosse — 55, 71, 82, 196, 270.

E. et J. Greenwood — 71.

H

H. R. Haggard — 71, 253.

K. Hamsun — 148.

T. Hardy — **15-18**, 21, note 39,
53, 71, 109, 163, 164, 244, 252,
254, 255, 257, 258, 259, 265.

H. Harland — note 39, 140, **151-153.**

F. Harris — 71, note 140.

N. Hawthorne — 3, note 51, 191,
193.

L. Hennique — 28, 29.

(Mrs.) M. Hickson — 259.

W. D. Howells — 195.

V. Hugo — 44, 206.

J. K. Huysmans — 28, note 38,
39, 73, 96, 97, **99-101**, 103, 106,
113, 114, 116, 118, 119.

A. Huxley — 165, 266.

I

Ibsen — 53, 245, 252, 254.

J

H. Jackson — note 79, 80, note 204, 251, note 253.

W. W. Jacobs — 140.

H. James — 15, note 25, 27, note 39, 61, 116, 120, 121, 122, 139, 140, 153, 162, 164, **190-205**, 227, 234, 259, 268.

H. Jay — 71.

J. K. Jerome — note 140.

H. A. Jones — 71.

J. Joyce — 165.

K

T. à Kempis — 13.

J. M. Kennedy — 252.

W. H. G. Kingston — note 11.

R. Kipling — 23, note 120, note 140, 141, 164, **168-172**, 204, 234, 236, 252, 253, 267.

L

R. Lalou — 28, 99.

A. Lang — 60, 61.

G. Lanson — 28, 197.

H. D. Lawrence — 265.

J. Le Breton — 242.

D. Leighton — 245.

G. H. Lewes — 90.

W. S. Lilly — 57.

P. Loti — 123.

H. D. Lowry — note 39, 140, **141-144**, 163, 259.

P. Lubbock — note 40.

H. W. Lucy — 71.

E. L. Lynton — 71.

M

N. Maccol — 71.

C. Mackensie — 265.

L. Malet — note 39, 248.

W. H. Mallock — note 39, note 246.

E. Marshall — note 11.

F. A. Marshall — 71.

H. H. Martineau — note 46.

P. Martino — note 25, 28.

H. Mathers — 246.

W. S. Maugham — 168, 172, **183-187**, 234, 236.

G. du Maurier — 71.

F. T. Marzials — 71.

Maupassant — 28, 29, **33-34**, 38, 41, **46-49**, 60, 62, 69, 72, 73, 89, 99, 106, 121, 122, 123, 130, 133, 139, 141, 141, 147, 151, 153, 155, 156, 159, 163, 164, 165, 175, 185, 200, 218, 219, 228, 229, 258, 265, 269.

G. Meredith — 15, 16, 18, 21, note 39, 74, 76, 77, 120, 218, 244, 252, 254, 255, 257, **259-260**.

J. F. Molloy — 71.

A. Moore — 162.

G. Moore — 21, 22, note 39, **82-120**, 139, note 140, 141, 161, 168, 227, 234, 236, 266, 267, 268, 269.

G. P. Morillot — note 25.

A. Morrison — note 140, 163, 168, **172-183**, 184, 186, 234, 236, 239, 241, 267.

Mudie — 90.

D. C. Murray — **239-240**.

N

- E. Nesbit — note 140.
F. Nietzsche — 53, 252, 254.

O

- T. P. O'Connor — 71.
O. Onions — 265.
« Ouida » — 71.

P

- W. Pater — 53.
F. C. Philips — 71.
A. W. Pinero — 71.
Proudhon — 27.
E. Pugh — note 140, **241-242**.

R

- C. E. Raimond — note 39, 165, 248.
C. Reade — 1, 2, **7-10**, note 11, 14, 15, 21, 44, 103, 259.
J. H. Retinger — note 25, 27, 28.
E. Rhys — 71.
P. Ridge — note 140.
M. Roberts — note 140.
E. Rod — 28, 29.
J. J. Rousseau — 44, 77.
J. Ruskin — 58.
W. C. Russell — 71.

S

- Sainte-Beuve — 56.
G. Saintsbury — 3, note 25, note 39, 52, 55, 56, 57, 139.
G. A. Sala — 71.

- G. Sand — 100.
A. Schopenhauer — 53, 55, 252, 254.
W. Scott — note 11, note 51, 114.
T. Seccombe — 20, 211.
W. Senior — 71.
Shakespeare — 11.
W. Sharp — 71.
B. Shaw — 61, 84, 243, 252.
P. B. Shelley — 86, 87.
R. H. Sherard — **237-239**.
B. M. Sherman — note 39.
O. Shreiner — 71.
H. Spencer — 11.
Stendhal — 25, 26.
R. L. Stevenson — note 120, note 140, 252.
S. Storey — 71.
S. L. Strachey — 71.
G. S. Street — 140, **155-161**, 244.
Strinberg — 107.
V. Sullivan — 78.
A. C. Swinburne — 53, 265.
F. F. Swinnerton — 52, 265.
A. Symons — 71.

T

- Taine — 29.
A. L. Tennyson — 51, 58, 254.
W. M. Thackeray — note 11, 21, note 51, note 74, 217, 226, 254, 265, 268.
Theuriet — 100.
L. Tolstoi — 27, 61, 73.
I. Tourgueniev — 73, 111, 191, 195, 202, 203, 226, 228, 229.
H. D. Traill — note 80 note 180.
A. Trollope — 2, **3-7**, 8, 8, 10, note 11, 14, 18, 21.

V

- C. Van Doren — 191.
E. A. Vizetelly — 61, **64-71**, 72.
H. Vizetelly — **64-71**.

W

- G. Warden — 245.
M. Watson — note 140.
A. Waugh — 79, 80.
F. Wedmore — 162-165.
H. G. Wells — 84, 140, 266.
R. West — note 192, note 204.
P. White — **246-247**, 269.
R. Whiteing — note 39, 168, **218-227**, 236, 267.
O. Wilde — note 39, 53, note 266.
H. Williams — note 52, note 74, 89, 151.
J. S. Winter — 71.

- M. Woods — 259.
W. Wordsworth — 13.

Y

- E. Yates — 71.

Z

- Zola — 9, 20, 25, 26, 27, 28, 29, 32, **34-35**, 38, 39, **44-46**, 47, 49, 55, 57, 58, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 72, note 81, 88, 92, 93, 94, 95, 96, 100, 106, 109, 117, 118, 119, 131, 139, 144, 167, 168, 169, 182, 185, 187, 191, 195, 196, 198, 199, 205, 206, 207, 208, 210, 217, 226, 234, 236, 237, note 238, 239, 241, 242, 243.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
CHAPITRE I. — Le roman anglais de 1860 à 1880	1
CHAPITRE II. — Le naturalisme en France	25
CHAPITRE III. — Le naturalisme français et l'attitude de l'Angleterre	51
CHAPITRE IV. — Les naturalistes anglais	83
1. George Moore	83
2. Hubert Crackanthorpe.. .. .	120
CHAPITRE V. — Disciples de Maupassant	137
H. D. Lowry	141
« George Egerton »	144
Henry Harland	151
Ella d'Arcy	153
G. S. Street	155
Ernest Dowson	161
H. M. Gilbert, etc	163
CHAPITRE VI. — Ouvrages quasi-naturalistes	167
CHAPITRE VII. — Les réalistes sous l'influence française	189
1. Henry James.. .. .	190
2. George Gissing	205
3. Richard Whiteing	218
4. Arnold Bennett	227
CHAPITRE VIII. — Autres effets de l'influence des natura- listes français	235
CHAPITRE IX. — Le roman de 1890 à 1900 et après	251
APPENDICE	271
BIBLIOGRAPHIE.. .. .	277
ERRATA	287
INDEX	289



